Friedrich Wilhelm Wodtke

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON

PAUL KLUCKHOHN UND ERICH ROTHACKER

HERAUSGEGEBEN VON

HUGO KUHN UND FRIEDRICH SENGLE

30. JAHRGANG 1956 XXX. BAND

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART
MAX NIEMEYER VERLAG

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart. Auslieferung durch die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 92518. Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa 9 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 8.50, der Einzelpreis DM 11.50. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte, auch die Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany

Inhalt des XXX. Bandes

Heft 1

Wolfgang Schadewaldt, Faust und Helena 1

H. G. Barnes, Bildhafte Darstellung in den 'Wahlverwandtschaften' (mit 1 Abbildung) 41

F. W. Wentzlaff-Eggebert, Kreuzzugsidee und mittelalterliches Weltbild 71

W. H. Rey, Heidegger – Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch 89

Wolfgang Schadewaldt, Furcht und Mitleid? Zu Lessings Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes. – Selbstanzeige 137

Eingesandte Bücher 141

Heft 2/3

Vorwort der Festgabe für Paul Kluckhohn (mit 1 Abbildung)

Erich Rothacker, Rückblick und Besinnung 145

Bibliographie Paul Kluckhohn 157

Hugo Kuhn, Parzival. Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter 161

Richard Brinkmann, Zur Deutung von Wittenwilers 'Ring' . . . 201

Klaus Ziegler, Zu Goethes Deutung der Geschichte 232

Friedrich Sengle, Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur 268

Wolfgang Binder, Hölderlins 'Friedensfeier' 295

Heinz Otto Burger, Die Hölderlinforschung der Jahre 1940 bis 1955 329

Heft 4

Käte Hamburger, Schillers Fragment 'Der Menschenfeind' und die Idee der Kalokagathie 367

Franz H. Mautner, 'Amintors Morgenandacht' 401

Mohammed Rassem, Der Bann des Staates bei Grillparzer 417

W. H. Rey, Eros und Ethos in Hofmannsthals Lustspielen 449

Udo Rukser, Heine in der hispanischen Welt 474

Alberto Wagner de Reyna, Die Philosophie der Enttäuschung des Francisco Quevedo 511

Martin Bojanowski, Rembrandts 'Faust' (mit 3 Abbildungen) . . . 526

Wolfdietrich Rasch, Die Literatur der Aufklärungszeit 533

Emil Staiger, 'Allgemeine Stilistik' 561

Eingesandte Bücher 563

MITTEILUNG DER HERAUSGEBER

Mit diesem Heft, dem ersten des 30. Jahrgangs, dem letzten von uns betreuten, nehmen wir Abschied von der Leitung der Deutschen Vierteljahrsschrift, die wir 1922 begründet und seitdem herausgegeben haben – nur in den Jahren 1945–48 ist sie nicht erschienen, welche Zeit des Übergangs die mühevollste für uns war. Wenn wir zurückdenken an diese mehr als dreißigjährige Arbeit, die einen nicht geringen Teil der Lebensarbeit für uns bedeutet, erfüllt uns freudiger Dank für die freundschaftliche Verbundenheit, die durch diese Zusammenarbeit zwischen uns und mit Herrn Dr. Hermann Niemeyer, dem ein sehr wesentliches Verdienst an der Gründung zukommt, entstanden ist und sich auch in schweren Zeiten bewährt hat, wie für so manche freundschaftliche Beziehung mit unseren Mitarbeitern. Daß wir Herausgeber einigen Fachgenossen haben etwas geben können und die DVjs ihre – man darf heute schon sagen – historische Aufgabe im großen und ganzen bisher hat erfüllen dürfen, das danken wir wesentlich der Treue unserer Mitarbeiter und unserer Bezieher.

Notwendige Rücksichten auf angeschlagene Gesundheit und das Bewußtsein, den uns noch vergönnten Rest der Kräfte drängenden wissenschaftlichen Aufgaben zuwenden zu müssen, veranlassen uns, das Steuer der DVjs jetzt jüngeren Händen zu überlassen. Dieses Sichzurückziehen soll nicht bedeuten, daß wir nicht auch weiterhin der Zeitschrift gerne mit unserem Rat zur Seite stehen. Von einem scharfen Gegensatz zwischen alten und jungen Bestrebungen hat ja in der DVjs, auch als wir jung waren, nie die Rede sein können, wie sie ja auch von Anfang an nicht nur einer Aufgabe und Richtung hat dienen wollen. So dürfen wir eine Kontinuität der Zeitschrift erhoffen, zumal Herr Kuhn seit 1949 die Herausgeberschaft mit uns geteilt hat und Herr Sengle uns auch schon seit langem durch verschiedene Fäden verbunden ist. Auch die Einführung eines Schriftleiters zur Unterstützung der Herausgeber war unabhängig von der Übergabe der Leitung schon von uns ins Auge gefaßt worden; dem Übelstand, daß den Herausgebern in den letzten Jahren zu wenig Zeit und Kraft zur Verfügung stand, zumal für das weiter auszubauende Referatwesen, soll dadurch gesteuert werden. Diesen Herren übergeben wir vertrauensvoll unser Werk.

Paul Kluckhohn Erich Rothacker

Die Herausgabe der Deutschen Vierteljahrsschrift soll von diesem Jahrgang ab ganz auf jüngere Schultern übergehen. Als 1949, dank der Gemeinschaftsarbeit dreier Verlage, insbesondere der J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, die Vierteljahrsschrift wieder erscheinen konnte, ist das zum Teil schon geschehen. Sowenig wie sich seither Alt und Jung als Gegensätze betrachtet haben, wird es bei der größeren Ablösung der Fall sein. Die Tradition, die die beiden Begründer geschaffen haben und die seit 1949 zu dreien weitergeführt wurde, können die künftigen Herausgeber freudig fortsetzen. Denn sie bestand nie in fachlicher und methodischer Enge, sondern in verantwortungsbewußter Aufgeschlossenheit. Die Deutsche Vierteljahrsschrift soll sich, das ist unser Programm, auf die gleiche Weise auch in Zukunft so gegenwärtig erweisen, wie sie das in den drei Jahrzehnten ihrer Vergangenheit gewesen ist.

Hugo Kuhn Friedrich Sengle

FAUST UND HELENA

Zu Goethes Auffassung vom Schönen und der Realität des Realen im Zweiten Teil des 'Faust'

Von Wolfgang Schadewaldt (Tübingen)

Für Richard Harder
zum sechzigsten Geburtstag
am 19. Januar 1956

1.

Vermutlich würde die Interpretation der großen Dichtwerke nicht wenig an Sicherheit gewinnen, wenn man mit der Einsicht ernst machen wollte: daß das große Kunstwerk zwar in der ihm eigenen Totalität unausschöpflich ausdeutbar ist und deswegen auch zahlreiche Deutungen neben- und nacheinander hervorruft, die einander ablösen, aber nicht notwendig aufheben mögen, daß es andererseits aber einen einzigen *Elementarhorizont* des Kunstwerks gibt, der zwar verschiedenen 'richtigen' Deutungen Raum gewährt, aber seinerseits nicht verlassen werden darf, ohne daß man ins Falsche und Unsinnige gerät.

Es scheint, die bisherige Geschichte der Auslegung von Goethes 'Faust' ist geeignet, die Richtigkeit dieses hier vorangestellten Satzes zu bestätigen. Denn wenn auf diesem Gebiet, wie die Zusammenstellungen von Ada Klett[1]) vor Augen führen, noch heute, über hundert Jahre nach Goethes

Die Abhandlung, die ich hier bringe, geht in ihren Anfängen bis in das Jahr 1942 zurück, in dem auch, im Zusammenhang damit, der Plan des 'Goethe-Wörterbuches' in mir Gestalt gewann. In Vortragsform wurde sie zuerst im März 1947 bekanntgegeben. – Wenn ich sie so lange zurückgehalten habe, so hing dies einmal mit äußeren Umständen, sodann aber auch mit dem Wunsch zusammen, zu meinen eigenen Auffassungen volle Distanz zu gewinnen. Zu meiner Freude haben inzwischen auch andere ähnliche Wege wie ich beschritten, so W. Emrich in seinem Buch 'Die Symbolik von Faust II' (1943) sowie B. von Wiese im vierten Kapitel seiner 'Deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel' (1948). Von vornherein bin ich der Grundauffassung von der durch alle Entwicklungsstufen Goethes hindurchgehenden „wunderbaren Konstanz seiner Prägung" verpflichtet gewesen, die Richard Harder in seiner Abhandlung 'Höchstes Glück der Erdenkinder' (in: Antike, 1933, verkürzt wiederabgedruckt in H. O. Burgers 'Gedicht und Gedanke', 1942) ausgesprochen hat.

[1]) 'Der Streit um Faust II seit 1900' (Jenaer Germanist. Forschungen 33), 1939. – Für die Zeit seit 1939 kommen hinzu: R. Buchwald 'Goethe. Studienführer', neu bearb. v. Ruth Sierks, 1951 ('Faust', 73 ff.), sowie H. Kindermann 'Das Goethebild des 20. Jahrhunderts', 1952, S. 633 ff. Auch auf W. Milch

Tod, ein kaum anders als chaotisch zu bezeichnender Zustand herrscht, so hängt das nicht lediglich mit der Fülle und Vielschichtigkeit dieses Goethischen Alterswerkes zusammen, sondern liegt auch an dem bisher vorwiegend herrschenden Bestreben, den Zweiten 'Faust' von dieser oder jener Seite her bereits in seiner Gänze und Tiefe zu erfassen, statt, bescheidener, sich zunächst einmal jenes *Elementarhorizontes* dieses Goethischen Werkes zu versichern.

Diesen Elementarhorizont des Zweiten 'Faust' abzustecken, ist das Hauptanliegen dieser Abhandlung. Sie beschäftigt sich zu diesem Zweck zunächst mit der Gestalt der Helena, die als eine der zentralen Gestalten des großen Dramas auch eine der umstrittensten ist, und versucht von da aus in ihrem letzten Teil den Charakter der Wirklichkeit näher zu bestimmen, der in der 'Faust'-Welt herrscht. Wieso das eine mit dem anderen zusammenhängt, wird sich in der Folge von selbst zeigen.

Von Helena hat Goethe selbst einmal bemerkt, daß sie die „Schönheit" sei[2]), und daß er mit ihrer Verbindung mit Faust irgendwie auf die für das moderne Europa so folgenreiche Begegnung zwischen Klassisch und Romantisch, Griechentum und Abendland hindeute[3]). Allein in welchem Sinn, das bleibt die Frage. Nach einer weit verbreiteten Auffassung – wir können sie die „orthodox-humanistische" nennen – soll Faust auf seinem Wege von Gretchen zu Helena und weiter zur Herrschaft über die Meeresküsten eine ständige Läuterung erfahren: Helena, die „griechische Idealschönheit", sei auf diesem Wege vom Sinnlichen über das Schöne zum Sittlichen (nach der Lehre Schillers) die wichtigste Stufe[4]). Dem steht die skeptische Auffassung gegenüber, daß von irgend einer „Besserung" Faustens keine Rede sein könne: das Drama zeige den titanischen Unmenschen, der von einem Wahn zum anderen ausschweife, und auch Helena sei nur ein Wahn mit einem traurigen Schiffbruch im Gefolge[5]). In einem anderen, ausgesprochen christ-

'Wandlung der Faustdeutung', ZfdPh 1951, wäre zu verweisen, wie auf die beiden neueren Kommentare von E. Trunz, Hamburger Goethe-Ausgabe 1949, und E. Beutler, Artemis-Ausgabe 1950.

[2]) 'Polygnots Gemälde', W. A. I, 48, 107 u. sonst.

[3]) Eckermann, 16. 12. 1829; Houben S. 299.

[4]) In dieser Richtung stehen vor allem J. Volkelt 'Fausts Entwicklung vom Genießen zum Handeln', 1907, H.A. Korff 'Die Lebensidee Goethes', 1925, S. 102, und 'Faustischer Glaube. Versuch über das Problem humaner Lebenshaltung', 1938. – In neuerer Zeit noch R. Buchwald 'Führer durch Goethes Faustdichtung', 1942, S. 238 f., 266; ebenso K. Weidel 'Faust und Helena' in: Antike, 1939, S. 307.

[5]) So vor allem W. Böhm 'Faust der Nichtfaustische', 1939 (wogegen bereits Günther Müller, DVjs 1952, H. 3). – Diese skeptische Richtung ist vor allem unter dem Eindruck der Katastrophe von 1945 wieder mehrfach vertreten worden, z. B. von W. Milch 'Wandlung der Faustdeutung' (s. Anm. 1), R. Schneider 'Fausts Rettung', 1946, J. Pinsk 'Krisis des Faustischen', 1948.

lichen Sinne soll Helena lediglich eine Versuchung Faustens sein[6]): sie sei auch bei Goethe noch im Grunde das alte Teufelsliebchen aus Volksbuch und Puppenspiel. Oder: sie bleibt zwar die hohe Griechenschönheit, ist gerade als diese aber nur eine sündige verbotene Frucht im Sinne der asketischen Heilslehre des Mittelalters[7]). Oder wieder: man beobachtet, wie spukhaft im dritten Akt alles um Helena her ist und stellt resignierend fest, daß sie, als Bild der Griechenschönheit, die einmal war und nie wieder sein kann, eben nur ein Schatten sei und dem Orkus angehöre. Wehe dem Künstler, der sich nach einem solchen Vergangenheitsgespenst verzehrt! Sein Gedächtnis wird zu einem Ort der Toten, und er stirbt, früher oder später, an gebrochenem Herzen. Denn „an der Unverrückbarkeit des christlichen Moments" kommt keiner vorbei[8]). – Wieder einen anderen, jenem „orthodox-humanistischen" genau entgegengesetzten Aspekt liefert die vielfach verfochtene Auffassung Goethes als eines ausgesprochen nordisch-deutschen Dichters. Danach habe die Griechenliebe Goethe nur von dem ihm vorgeschriebenen Wege abgelenkt, und eben dieses habe der alte Goethe in seiner Helena-Tragödie warnend mit großer Wahrhaftigkeit hingestellt: die charakteristisch deutsche Jagd nach einer Illusion, mit ihrer unausbleiblichen Enttäuschung[9]).

Ich habe nach dem Vorhergesagten nicht vor, diesen und anderen bisherigen Deutungen eine neue, ebenso aufs Ganze gehende folgen zu lassen. Lediglich eine Elementar-Betrachtung, gleichsam ein ABC der Interpretation Helenas wünsche ich zu geben und dies auf einem ebenfalls sehr elementaren Wege. Da das Ausdeuten einer *Gestalt* eben wegen ihrer gestalthaften Fülle und Ganzheit naturgemäß schwankend bleibt, wenden wir uns vorerst lieber dem *Begriff* zu, der ähnlich wie bei den Griechen auch bei Goethe auf eine geheime Weise mit der Gestalt verbunden ist (*Eidos* – Begriff und Gestalt in einem). Statt mit *Helena* selbst beschäftigen wir uns also vorläufig lieber eine Zeitlang mit der *Schönheit*, wie Goethe sie gesehen und zu allen Zeiten seines Lebens merkwürdig konstant in seinen Werken wie persönlichen Äußerungen nach Wesen und Wirkung beschrieben und begrifflich umrissen hat. Auf dem Umwege über diese Aussprüche Goethes wollen

---

[6]) So insbesondere H. Rickert 'Helena in Goethes Faust' in: Die Akademie. H. 4, 1925, und 'Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung', 1932,

[7]) A. von Gleichen-Rußwurm 'Das Schema im Faust', Jb. der Goethe-Gesellschaft 16, 1930.

[8]) So M. Kommerell in seinen im übrigen hochbedeutenden Abhandlungen: 'Faust und die Sorge', Goethe-Kalender 1939, und 'Faust, Zweiter Teil' in: Corona, 1937 (wiederabgedruckt in 'Geist und Buchstabe der Dichtung', ³1944).– In Kommerells Richtung bewegen sich etwa auch W. Schultz 'Die Bedeutung des Dämonischen in Goethes Faust', Dichtung und Volkstum 1941, sowie W. Flitner 'Fausts Läuterung und Rettung', 1942.

[9]) E. M. Butler 'The Tyranny of Greece over Germany', deutsch: 'Deutsche im Banne Griechenlands' 1948, S. 179 ff.

wir uns, fast im Sinne eines noch nicht geschriebenen Lexikon-Artikels, zunächst der Schönheits-Auffassung Goethes nähern, um dann zuzusehen, wie weit die im Zweiten 'Faust' gestaltete Helena dieser Schönheitsauffassung Goethes entspricht. Die Einsicht in die Bedeutung Helenas für Faust ist damit wahrscheinlich mitgegeben.

2.

Als Ausgangspunkt bedienen wir uns des Glücksfalls, daß wir von Wesen und Wirkung Helenas als der höchsten Schönheit ein von Goethe selbst in prosaischer Deutlichkeit abgefaßtes Zeugnis besitzen. In seiner Beschreibung des Bildes, auf dem der griechische Maler Polygnot in Delphi einst den Untergang Trojas dargestellt hatte, gedenkt er ihrer unter dem Titel 'Verherrlichung der Helena' folgendermaßen: „Und alle diese geistigen und körperlichen Schmerzen [der dargestellten Männer], um wessentwillen werden sie erduldet? Um eines Weibes willen, des *Sinnbildes der höchsten Schönheit.* Hier sitzt sie wieder, als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt ... Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter der Masse von Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen. Alles, was gegen sie verbrochen wurde, hat die traurigsten Folgen; was sie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöscht. – Von Jugend auf ein Gegenstand der Verehrung und Begierde, erregt sie die heftigsten Leidenschaften einer heroischen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienstbarkeit auf, wird geraubt, geheiratet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Toten und Gefangenen erhaben thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn *sie ist wieder da.* Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt[10]."

Diese Sätze gelten zunächst der Helena der griechischen Sage, so wie Polygnot sie auf seinem Bilde dargestellt hat. Allein sie gelten, wie Goethe am Anfang der Schilderung selbst bemerkt, in Helena zugleich dem „Sinnbild der höchsten Schönheit", und so ist wirklich beides: die Macht und Wirkung der Schönheit wie ihr Wesen in diesen Sätzen andeutend ausge-

[10]) 'Polygnots Gemälde', W.A.I, 48, 107 ff.

sagt. Die Macht ist in ihrer ganzen Paradoxie gefaßt: die Gefangene bedient, bewundert, eine Königin, der es in die Hand gelegt ist zu binden und zu lösen. Es sei schon hier bemerkt, daß Goethe eben dieses Letzte in der Begnadigungsszene des Zweiten 'Faust' wiederaufgenommen hat: „doch nur du allein Bestrafst, begnadigst, wie dirs wohlgefällt[11])", und Helena löst, begnadigt den Turmwächter. Die Macht der Schönheit aber ist zugleich ebenso übermächtig wie dämonisch: sie erregt Leidenschaften, entwaffnet das Racheverlangen, erreicht thronend über Haufen von Toten und Leidenden den Gipfel ihrer Wirkung. Es gibt Verbrechen gegen sie, die schlimmste Folgen haben, sie selber aber bleibt schuldlos: ihre *Gegenwart* löscht jedes ihrer eigenen Verbrechen aus. Diese so übermächtige Gegenwart der Schönheit aber führt bereits weiter auf ihr Wesen. Schönheit ist höchste unmittelbarste Gegenwart, ist Anblick der vollkommenen Gestalt, höchstes irdisches Gut, ist höchstes Leben: Helena ist die „Lebendige".

Um zunächst die dämonische Macht der Schönheit, wie Goethe sie in ihrer Paradoxie und Dämonie gefaßt und von der Adelheid im 'Götz' an dargestellt hat, als eine Goethische Grundauffassung zu erweisen, die ihm aus den unmittelbaren Erfahrungen seines eigenen Lebens zugewachsen ist, genüge an dieser Stelle der Hinweis darauf, wie in Pandora, jener anderen Helena, diese Macht der Schönheit hellauf beseligt wie dunkel verzweifelnd von Epimetheus wie Phileros besungen wird: „Du suchest nach Worten, sie würdig zu loben, Du willst sie erhöhen, sie wandelt schon oben. Vergleich ihr das Beste, du hältst es für schlecht. Sie spricht, du besinnst dich, doch hat sie schon Recht[12])." Und Phileros: „Sag, ist es Pandora? Du sahst sie einmal, Den Vätern verderblich, den Söhnen zur Qual. Sie bildet' Hephaistos mit prunkendem Schein, Da webten die Götter Verderben hinein . . . O! sag' mir, ich lüge! O sag', sie ist rein! Willkommner als Sinn soll der Wahnsinn mir sein. Vom Wahnsinn zum Sinne welch glücklicher Schritt! Vom Sinne zum Wahnsinn! Wer litt was ich litt? . . .[13])" Dem Epimetheus erschien diese Macht „in Jugend – in Frauengestalt" und auch Goethe hat sie zunächst in der Gestalt der Frauenschönheit sein ganzes Leben hindurch bis ins höchste Alter hinein empfunden. Aber auch Kunstwerken und zumal griechisch-antiken gegenüber hat er jenen Schrecken, jenen Schauder erlebt, der jeder großen Schönheitserfahrung zugrunde liegt, weil das Schöne als umfassendste Lebensmacht in seinem elementaren Grunde von magisch-dämonischer Gewalt und eine Abart des Schrecklichen ist. Die Tragik einer möglichen Begegnung mit Helena wurzelt hier. –

Indessen Helena, die Schönheit, war in jener Beschreibung des polygnotischen Gemäldes vor allem auch die „Lebendige", und indem wir diesen auf

[11]) 'Faust II', 3. Akt, 9211 f.
[12]) 'Pandora', Jub.A. 15, 166 u. 661 ff.
[13]) Jub.A. 15, 158 u. 472 ff.

der Höhe der Beschreibung fallenden Ausdruck in die Hand nehmen und festhalten, werden wir auf einen Weg gewiesen, der uns immer weiter in das Wesen der Schönheit, wie Goethe sie sah, hineinführen soll.

Wir mögen uns in Goethes Schriften umsehen, wie wir wollen, wir finden immer wieder, wie die Schönheit sich ihm zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens ganz primär als potenziertes Leben im Lebendigen, Lebevollen, Lebenskräftigen usw. offenbart hat.

Uranfängliche Schönheit! Königin der Welt!
Und ich soll dich lassen für feiles Geld? . . .
Du wohnst bei mir, Urquell der Natur,
Leben und Freude *der Kreatur*![14])

Freude des *Lebens* um dich![15])

Leben und Wärme[16])

In einem „kraftvollen, anmutigen Leben" kann „ganz allein" die Kunst „gedeihen"[17]).

. . . das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen[18]).

Dieses und anderes Ähnliche[19]) sind bei Goethe nicht zufällige, bloß vom Augenblick eingegebene Attribute, so wie schließlich manch einer leichthin sagen mag, daß das Schöne lebendig ist. Goethes Sprache ist selbst im scheinbar Beiläufigen sehr hintergründig und in dieser Hintergründigkeit wieder

[14]) 'Künstlers Erdenwallen', Jub.A. 7, 144 f.
[15]) 'Von deutscher Baukunst', Jub.A. 33, 12.
[16]) 'Der Sammler und die Seinigen', Jub.A. 33, 179.
[17]) 'Philostrats Gemälde', Jub.A. 35, 71.
[18]) 'Diderots Versuch über die Malerei' I, Jub.A. 33, 210.
[19]) Die Zitate ließen sich noch erheblich vermehren, ich muß jedoch aus Mangel an Raum verzichten, das mir vorliegende Material hier auszubreiten. Doch seien wenigstens zu Goethes grundlegender Vorstellung des Schönen als des Lebendigen hier noch einige Stellen angeführt, die ich einem von mir angeregten Referat von cand. phil. Hans Mommsen verdanke: 'Stammbuch der Frau Hofmarschall von Spiegel' (1824): „Wie denn das Gute, Schöne nimmer schwindet / Und, immer wirkend, immer sich erhält, / Sich ungesäumt zum höchsten Wahren findet, / Als lebend zu *Lebendigem* gesellt" (Jub.A. 3, 21). – „Lebendige Schönheit" ('Von deutscher Baukunst', Jub.A. 33, 5). – „Gewalt der Zauberei, die den Künstler allgegenwärtig umfaßt, da durch ihn die Natur ringsumher *belebt* wird" ('Falconet', Jub.A. 33, 37). – Der Geist „. . . fand, zu seinem höchsten Lohne, / Die Schönheit, die ihn frisch *belebte*" ('Drei Palinodien, Geist und Schönheit im Streit', Jub.A. 2, 149.). Philostrats Gemälde als Beispiele für neueste Künstler: „tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und *beleben*, wo noch zu beleben ist" ('Philostrats Gemälde', Jub.A. 35, 123). Sowie im Prolog im Himmel: „Doch ihr, die echten Göttersöhne, / Erfreut euch der *lebendig* reichen Schöne!".

von äußerster „Sachlichkeit" und „Richtigkeit". Sie ist, wie Goethe selbst gesagt hat, die Sprache eines „gebornen Dichters, der seine Worte, seine Ausdrücke unmittelbar an den jedesmaligen Gegenständen zu bilden trachtet, um ihnen einigermaßen genug zu tun" [20]). Goethe trägt in sich ein sehr reiches, vielgestaltiges, doch sich selber erstaunlich gleichbleibendes Bild der Welt. Und aus diesem Welt-Bilde spricht er mit Worten, die als der passendste, angemessenste Ausdruck der „Gegenstände" und der Erscheinungen sich selbst erstaunlich gleich bleiben durch alle Stilstufen Goethes, alle seine Wandlungen in der Zeit hindurch [21]). Die Worte Goethes sind Ausdruck goethischer Grundvisionen von der Welt, wie er sie mit großer Reinheit sieht, und es kann sein, daß das, was hier im Keime eines einzelnen Wortes verschlossen ruht, sich an anderer Stelle zum poetischen Bild entfaltet und vielleicht sogar ein andermal auswächst zu einer begrifflichen Darlegung. Dafür ein Beispiel:

Im Olymp ist der Saal der Götter, so dichtet Goethe in der 'Achilleis', von dem Götterschmied Hephaistos, nach edelsten Maßen so herrlich erbaut, wie es nur sein kann, und alles ist an ihm getan, „was irgend schaffende Kunst kann . . . Doch alles ist leblos." Allein den Horen, den Anmutsgöttinnen, ihnen nur ist es gegeben: „Über das tote Gebild des *Lebens* Reize zu streuen" [22]).

> Auf denn! sparet mir nichts und gießt aus dem heiligen Salbhorn
> Liebreiz herrlich umher, damit ich mich freue des Werkes . . .
> Und sie lächelten sanft, die beweglichen, nickten dem Alten
> Freundlich, und gossen umher verschwenderisch *Leben und Licht* aus . . .[23])

Was will das? Es nutzt dem kundigen Meister, dem Künstler nichts, daß er seinen für Götter bestimmten Bau „nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges", nämlich als herrliches harmonisches Gefüge in höchster Vollkommenheit erstellt hat. Dem Gefügten und Geregelten, erhaben Vollkommenen fehlt, solange es rein auf sich ruht, noch etwas, um „schön" zu sein. Erst bewegliches Leben, wie es das Licht mit seinem wechselnden Glänzen verleiht, macht das ruhende Schöne schön. Lebendigkeit des abgemessen Gefügten und Gesetzlichen erst ist Schönheit. – Dies ist die gedankliche Quintessenz dessen, was die Hephaistos-Szene der 'Achilleis' im

[20]) 'Zur Morphologie, Geschichte meines botanischen Studiums', Jub.A. 39, 309'

[21]) Von Richard Harder in seinem Aufsatz 'Höchstes Glück der Erdenkinder. (in: Die Antike, 1933), an den Hauptmotiven dieses Divangedichtes lichtvoll interpretatorisch durchgeführt. – Über Goethes 'Orthoépeia' einiges in meiner Denkschrift 'Das Goethewörterbuch' in: Goethe, Zeitschrift der Goetheforschung, 1949, S. 295ff.; sowie in: 'Goethes Beschäftigung mit der Antike', Nachwort zu Ernst Grumach 'Goethe und die Antike', 1949, S. 1006 ff.

[22]) 'Achillëis' V. 78 und 84 –86, Jub.A. 6, 237.

[23]) 'Achillëis' V. 87 ff., Jub.A. 6, 237.

Bilde gestaltet, und merkwürdig genau stimmt dazu, was Goethe bereits 1775 in einer Anmerkung zu dem Schriftchen 'Nach Falconet und über Falconet' schreibt: „Warum ist die Natur immer schön? überall schön? überall bedeutend? sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will *der* Licht, besonder Licht haben? Ist's nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste, da steht tot, erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit[24])?" –

Wie man sieht, sind in dieser Kunstauffassung Goethes zwei Zustände des Schönen voneinander geschieden, wie auch die Griechen sie voneinander schieden. „Kallos" – das ist das Ideale, streng auf sich selber ruhende, abgemessene Sein der Vollkommenheit, das nur ist und sich um dich nicht kümmert. Und daneben „Charis", die Freudigkeit, genauer „Erfreuendheit", Anmut, die dich lebendig anspricht. Für die Auffassung Goethes vom Schönen ist es äußerst bezeichnend, daß er die Anmut nicht, wie die Kunstlehre der Aufklärung und etwa auch Schiller in Gegensatz zur Schönheit gestellt hat, sondern als die Integrierung des Schönen ansah[25]).Und Anmut wieder ist Lebendigkeit, Leben. In dem frühen Brief an Hetzler (14. Juli 1770) hat der junge Goethe dies am Bilde des Schmetterlings gezeigt: „Mendelssohn und andre . . . haben versucht die Schönheit wie einen Schmetterling zu fangen, und mit Stecknadeln, für den neugierigen Betrachter festzustecken . . . es ist nicht anders damit, als mit dem Schmetterlingsfang; das arme Tier zittert im Netze, streift sich die schönsten Farben ab; und wenn man es ja unversehrt erwischt, so stickt es doch endlich steif und *leblos* da; der Leichnam ist nicht das *ganze* Tier, es gehört noch etwas dazu, noch ein Hauptstück, und bei *der* Gelegenheit, wie bei jeder andern, ein sehr hauptsächliches Hauptstück: *das Leben, der Geist, der alles schön macht*[26])." In rein begrifflicher Deutlichkeit und Schärfe erscheint die gleiche Grundauffassung schließlich in Goethes Dialog 'Der Sammler und die Seinigen'. Hier verfolgt Goethe den idealen Entstehungsgang eines Kunstwerks und unterscheidet an ihm zunächst drei Stufen: Da ist zuerst ein Gegenstand, der des Künstlers „Neigung", seine Liebe erweckt, und daraus entspringt in ihm der Drang zur „*Nachahmung*". In der einfachen Nachahmung jedoch ist jener ersehnte Gegenstand nun gleichsam nur zum zweiten Male da. Es geht weiter darum, bis auf den Charakter (das ihn auszeichnende rational zu erfassende Gepräge) zu dringen, ihn *charakteristisch* herauszuarbeiten. Jedoch auch das bleibt ungenügend. Jener charakteristisch erfaßte Gegenstand will weiterhin erhoben sein: Größe, Hoheit, Erhabenheit – in einem Wort: das Göttliche muß ihm als Drittes verliehen werden. Hat das Kunstwerk diese drei Stufen er-

[24]) 'Nach Falconet über Falconet', Jub.A. 33, 36.

[25]) Hierüber zuletzt Karl Reinhardt 'Die klassische Walpurgisnacht' in: 'Von Werken und Formen', 1948, 371 mit Anm. 17.

[26]) An Hetzler jun., Straßburg 14. 7. 1770, W.A. IV, 1, 238, 19 ff.

klommen, so ist ein „verehrungswürdiges ideales Werk von hohem Stil" entstanden. Aber wie jenem Bau des Hephaistos fehlt ihm immer noch etwas, um „schön" zu sein. „Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren: der Gattungsbegriff [das ist: jenes „Charakteristische"] ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit [der bloßen Nachahmung der ersten Stufe] zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende [der dritten Stufe] nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die *Schönheit* nicht einträte und das Rätsel glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen [dem Charakteristischen der zweiten Stufe] erst *Leben und Wärme,* und indem sie das Bedeutende, Hohe [der dritten Stufe] mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt [wie die Horen über den Bau des Hephaistos], bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können[27])."

Der Kreis der Seelenkräfte, die an der Entstehung und Vollendung des Kunstwerks beteiligt sind, geht, wie man sieht, von Neigung und Liebe über den Verstand und das „Wissenschaftliche", über die erhebende Verehrung wieder zur Neigung zurück. Es ist zugleich ein Kreislauf vom Individuum über das Charakteristische (den Gattungsbegriff) und Ideale zu einer höheren Individualität, die prägnant jene unteren Stufen in sich aufnimmt und aufhebt. Und die mildernde, neu individualisierende Macht, die alle drei Stufen in sich aufhebt, ist die Schönheit als die Geberin von „himmlischem Reiz", „Leben und Wärme". – Nicht also jene vielberufene „Klassische Idealschönheit", das „normativ Antike" (oder wie man es sonst nennt), nicht ein „harmonisches Formsystem" oder gar Gegenstand eines „interesselosen Genießens" ist die Schönheit, wie Goethe sie, ganz anders als Mengs, Tischbein, Carstens, Thorwaldsen und fast der ganze Klassizismus um ihn her, empfindet und begreift, sondern jene warme, lebendige, lebenspendende, von Neigung und Liebe hervorgerufene und Neigung wie Liebe einflößende, tief ursprüngliche, aus der Natur heraufquellende Vitalpotenz. Und so finden wir in der 'Kampagne in Frankreich' (Münster, November 1792) das bedeutende Wort, das alle in Dichtungen wie Beschreibungen heraufgekommenen Momente des Schönen nun auch streng definitorisch zusammenfaßt: „Hemsterhuis' Philosophie, die Fundamente derselben, seinen Ideengang konnt' ich mir nicht anders zu eigen machen, als wenn ich sie in

---

[27]) 'Der Sammler und die Seinigen', Jub.A. 33, 179.

meine Sprache übersetzte. Das Schöne und das an demselben Erfreuliche sei, so sprach er sich aus, wenn wir die größte Menge von Vorstellungen in *einem* Moment bequem erblicken und fassen; ich aber mußte sagen: *das Schöne sei, wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen.* Genau betrachtet, ist eins und ebendasselbe gesagt, nur von verschiedenen Menschen ausgesprochen, und ich enthalte mich, mehr zu sagen; denn *das Schöne ist nicht sowohl leistend als versprechend, dagegen das Häßliche, aus einer Stockung entstehend, selbst stocken macht und nichts hoffen, begehren und erwarten läßt*[28]." Wie bei der Beschreibung Helenas, von der wir ausgingen, ist auch in dieser Definition sowohl Wesen wie Wirkung des Schönen, gerade auch im Gegensatz zum Häßlichen, ausgesagt. Das Wesen der Schönheit erscheint als die höchste Potenzierung des gesetzmäßig Lebendigen, der Entelechie, zu höchster tätiger Vollkommenheit. Die Wirkung entspricht dem Wesen: das Schöne versetzt lebendig in höchste Tätigkeit, während sein Gegenteil, das Häßliche, „stocken" macht. In diesem Sinne war auch Helena, das „Sinnbild der höchsten Schönheit", in jener Beschreibung „die Lebendige". Und nicht nur in jener Beschreibung. Wie sagt doch Chiron zu Faust in der Klassischen Walpurgisnacht?

Was! . . . Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar zu oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena, da ich sie trug[29]**).**

Die sich selber selige Schönheit ist das in sich ruhende Kallos. Und „lebenslustig" ist in Goethes vollgewichtiger Sprechweise als „Lebenslustig", als mit „Lust am Leben" zu verstehen.

3.

Wenn sich uns soweit das Wesen der Schönheit, wie Goethe es sah, als ein ganz umfassendes vitales Prinzip, als die Entelechie in ihrer höchsten Tätigkeit und Vollkommenheit (*areté*) und auch aufrufend zu höchstem Tätigsein, enthüllt hat, so eröffnet dieses nun einen noch weiteren Bereich, der das eigentliche „Feld" der Schönheit ist. Denn jenes „gesetzmäßig Lebendige", die „geprägte Form, die lebend sich entwickelt", die Entelechie ist zugleich auch der Inbegriff der *Natur*, wie diese Goethes ganzes Fühlen, Denken und

[28]) 'Kampagne in Frankreich', Münster, Nov. 1792, Jub.A. 28, 185.
[29]) 'Faust II', 2. Akt, 7399 ff.; dazu Reinhardt, S. 371 ff.

Trachten, sein Tätigsein als Dichter wie Forscher von Jugend auf unablässig so bestimmt hat, daß das eine Wort „Natur" genügen würde, um seine Stellung im Reich der Geister zu bestimmen. Unnötig, besonders hervorzuheben, wie Goethe immer Schönheit in Natur und Natur in Schönheit erfahren hat: „Die Natur in der Kunst zu sehn, ward bei mir zu einer Leidenschaft, die in ihren höchsten Augenblicken andern, selbst passionierten Liebhabern, fast wie Wahn erscheinen mußte[30])." Natur erlebt er in der Frauenschönheit, Natur bestimmt ihn und begegnet ihm in der Liebe. In der Schönheit des Landes wie des Lichts erfährt er sie. Alles menschliche Tun und Handeln bemaß er nach Natur oder jedenfalls nicht ohne sie. Von aller Kunst verlangte er Natur, wenn sie rechte Kunst sein sollte. Und so wird ihm die Schönheit zum höchsten lebendigen Inbegriff eben der Natur. „Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten. Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur[31])."

Goethes ganze Auffassung des Schönen wurzelt in seiner Liebe zur Natur, die nicht bloße „Naturliebe" ist, sondern der ihm tief innewohnende, ihn tief in fast allen seinen Regungen und Bestrebungen bestimmende Hang nach Aneignung des Seienden um ihn her, der Trieb nach dem Seienden und seiner Wahrheit[32]). Aus dem Urtrieb, „sich am Seienden beglückt zu halten", erwächst jene Schönheitserfahrung, die in einem schönen Werk den „Zusammenhang der ganzen Natur" umfassen zu können meint. Dieses naturhafte Umfassend-Schöne stellt sich ihm vor allem in der Griechenschönheit dar. Sie, Helena, ist ihm die „Lebendige", ist ihm höchster Abglanz der ganzen Natur. Und Goethe traf damit wunderbar genau das Wesen der griechischen Aphrodite, in deren Umkreis Helena ursprünglich gehört: der liebeweckenden Schönheit, die aus dem lebendigen Urgrund der Natur heraufquillt[33]). Hier aber haben wir nun von jenem Unternehmen in Goethes Leben zu handeln, bei dem ihm erst eigentlich die Griechenschönheit – Helena – begegnet ist und sich ihm seine Vorstellungen von der Schönheit zugleich im Einklang mit seinem neuen Erfassen der Natur entscheidend gefestigt und geklärt haben. Dieses Unternehmen war Goethes Italienische Reise, die, wie man längst weiß[34]), tief in der 'Klassischen Walpurgisnacht' des Zweiten 'Faust' nachgewirkt hat.

---

[30]) 'Dichtung und Wahrheit', Jub. A. 24, 140.

[31]) Besprechung von Moritz: 'Über die bildende Nachahmung des Schönen', Jub.A. 33, 61. Moritz' Aufsatz war unter starker Beteiligung Goethes entstanden.

[32]) Näheres hierüber in meinem Aufsatz 'Goethe und Homer', in: Trivium. Jg 7, 1949, Heft 3, S. 213 ff.

[33]) vgl. dazu auch Benno v. Wiese 'Deutsche Tragödie', S. 152:: Helena als „das Innere der Natur".

[34]) So besonders Karl Weidel (s. Anm. 4), S. 307 ff.

4.

Wie einen altgriechischen Naturkundigen sehen wir Goethe „auf Schau" (*κατὰ θεωρίαν*[35]) ausziehen, Schau vielfältigster Art, um in dem vielen, zunächst sich selber unbewußt, das eine Grundwesen zu entdecken – auch das nach der Art der alten ionischen Kosmologen. Er schaut mit einer unerschöpflichen Kraft des Bemerkens nach allen Seiten, sieht *hier* die Natur mit Tieren, Pflanzen, Witterung, Gesteinen, und *dort* die Kunst. Er sieht sie beide stets in wechselseitiger Beziehung. Und nun ereignet sich auf der Höhe dieser Reise in Sizilien das Wunderbare, das er selbst mit allen Zeichen des Erstaunlichen schildert: daß ihm über einer doppelten Entdeckung, der Neuentdeckung des Homer und der Entdeckung der Urpflanze, beide Bereiche, Kunst und Natur, in eins zusammentreten. Der Garten in Palermo, in dem er, von Nausikaa träumend, eben noch den Garten des Alkinoos sah, verschwindet und ein Weltgarten tut sich vor ihm auf. Und mit der 'Odyssee' geschah es ihm, daß dieses Gedicht ihm nun angesichts „dieser Küsten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Felsen und Sandstreifen, buschigen Hügel, sanften Weiden, fruchtbaren Feldern, geschmückten Gärten . . . und des alles umgebenden Meeres . . . erst . . . ein lebendiges Wort" wurde[36]) oder (wie er es später rückblickend) schärfer ausdrückte: „aufhörte, ein Gedicht zu sein"[37]). Und während er einerseits wieder meint, mit seinem Modell der Urpflanze, das er mit Augen zu sehen glaubt, Pflanzen ins Unendliche erfinden zu können, die nicht malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern innere Wahrheit und Notwendigkeit besitzen, fühlt er sich umgekehrt in der Gegenwart antiker Plastik wieder wie in der Gegenwart der Natur vor einem Unendlichen, Unerforschlichen, empfindet sich „von einem bewegten Naturleben umgeben, wodurch man selber *lebendig* und rein menschlich wird"[38]). Auf Grund dieser Angleichung von Kunst und Natur miteinander können ihm nun die hohen Kunstwerke zugleich als höchste Naturwerke erscheinen: „Diese hohen Kunstwerke (wie auch Homer) sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott[39])."

Wie war solche Ineinssetzung denkbar? – Natur war Goethe niemals nur ein Bereich bunten Oberflächenlebens, ein Kraftfeld dumpfer vitaler Dynami-

[35]) Herodot 1, 29.

[36]) 'Ital. Reise' 2, Neapel 17. 5. 1787, Jub.A. 27, 5.

[37]) An Schiller, 14. 2. 1798, W.A. IV, 13, 66, 20.

[38]) 'Ital. Reise' 3, Rom 1788, Jub.A. 27, 267. „Rein menschlich" bedeutet bei Goethe soviel wie 'gesammelt menschlich', 'schlackenlos menschlich'. Reinheit ist auch sonst bei Goethe die stärkste Versammeltheit, die höchste erreichbare Identität mit sich selbst. Vgl. auch Adolf Beck in: Viermonatsschrift 'Goethe' VII/VIII. 1942/43.

[39]) 'Ital. Reise' 1, Rom 6. 9. 1787, Jub.A. 27, 108.

ken oder sentimental empfundenes Gegenbild der eigenen Innerlichkeit. Goethe sah die Natur stets lebendig, und er sah sie sachlich. Er empfand sie als „Physis" in einem sehr griechischen Sinne, nicht als bloßen Gegenstandsbereich, sondern als den lebendigen Vollzug eines ständig formenden, gesetzmäßigen Hervorbringens und Hervortreibens. Natur ist ihm das „gesetzmäßig Lebendige", Entelechie, abgemessene, sich selbst entwickelnde Ganzheit, lebendiger, selbstbewegter, gesetzmäßiger Bau, der sich selber ständig weiterbaut und umbaut, „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt" [40]). Kurz, er drang auf die lebendigen inneren Konstitutionen und Organisationen, das lebendige, gesetzmäßige Gerüst von Verhältnissen und Bezügen, durch das das ist, was ist, nämlich „Existenz", „Wahrheit" und Leben hat. Kraft dieser Konstitutionen, dem „gesetzmäßig Lebendigen", dem „Notwendigen", war ihm Natur Natur und Kunst Kunst. Wenn er untersucht, „wie jene unvergleichlichen [griechischen] Künstler verfuhren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwikkeln . . .", so hat er die „Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfuhren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist noch etwas anders dabei, das ich nicht auszusprechen wüßte" [41]). In demselben Sinne meint er, daß die griechischen Künstler die „Existenz" darstellten, und nicht den „Effekt" [42]) und gilt ihm die „wahre innere Existenz" als dasjenige, ohne das nichts „Leben" haben, nichts „groß sein und nicht groß werden" kann [43]). – Als „höchste Naturwerke" konnten ihm die „hohen Kunstwerke" also insofern erscheinen, als sie zwar von Menschen gemacht, aber doch nach den gleichen „wahren", d.h. „wirklichen" „lebendigen" Gesetzen und Konstitutionen entwickelt sind, nach denen auch die Natur die Naturdinge hervorbringt. Das „gesetzmäßig Lebendige" als der lebensvolle Inbegriff der Natur ist auch der Inbegriff der Schönheit. Und so hält Goethe schon an der Lagune zu Venedig entzückt jenen Taschenkrebs in der Hand: „Was ist doch ein *Lebendiges* für ein köstliches, herrliches Ding! wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend" [44]), und stand in Verona andererseits wieder fast zu Tränen bewegt vor einigen griechischen Grabsteinen aus nachklassischer Zeit [45]): „Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her . . . Da stehen Vater und Mutter, den Sohn in der Mitte, einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit anblickend.

---

[40]) 'Urworte Orphisch, Daimon' V. 8, Jub.A. 2, 253.
[41]) 'Ital. Reise' 1, Rom 28. 1. 1787, Jub.A. 26, 195.
[42]) 'Ital. Reise' 2, (an Herder), Neapel 17. 5. 1787, Jub.A. 27, 4.
[43]) 'Ital. Reise' 1, Terni, 27. 10. 1786, Jub.A. 26, 139.
[44]) 'Ital. Reise' 1, Venedig, 9. 10. 1786, Jub.A. 26, 104.
[45]) vgl. G. Rodenwaldt 'Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona' (102. Winckelmannsprogramm), 1942, sowie R. Herbig 'Begegnungen Goethes mit griechischer Kunst in Italien', 1948, S. 15.

Hier reicht sich ein Paar die Hände . . . Mir war die unmittelbare *Gegenwart* dieser Steine höchst rührend . . . Der Künstler hat mit mehr oder weniger Geschick nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind hienieden, was sie waren und was sie sind. Sie stehen beisammen, nehmen Anteil aneinander, lieben sich . . ." [46]).

Diese in Italien voll gewonnene Erkenntnis, daß Kunst und Natur zwei einander gleichwertige Bereiche des Seins sind, aufruhend auf den gleichen Grundfesten des „gesetzmäßig Lebendigen", und daß also das Schöne auf der gleichen inneren Konstitution beruht, auf der das ganze Sein der Welt beruht, ist der Gipfel von Goethes Begegnung mit Helena. Nicht nur, daß er mit dieser Deutung auf eine damals und auch heute noch völlig neue Weise in den Wesenskern Homers, der großen griechischen Dichtung wie der Plastik zielte: die ungeheure Wirklichkeit der Schönheit stellte sich ihm von hier aus ganz umfassend dar. Helena ist Leben, Helena ist Abglanz der ganzen Natur und sie wird zur geistigen Welt- und Lebensmacht, dadurch, daß in ihr, der so verstandenen Schönheit, jene inneren lebendig gesetzmäßigen Konstitutionen, Organisationen, die das Wirkliche zum Wirklichen machen, sinnlich lebendig, gesammelt und rein in die Erscheinung treten. Das Schöne ist die Schau des „gesetzmäßig Lebendigen in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit" [47]). – „Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz, das in die Erscheinung tritt [d. h. sich im Bereich des Sinnlichen sinnlich anschaulich verwirklicht]. Beispiel von der Rose. In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung, und die Rose wäre nur wieder der Gipfel dieser Erscheinung" [48]). Und: „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben" [49]). Deswegen ist die Schönheit bei all ihrer unmittelbaren sinnlichen Faßlichkeit und Gegenwärtigkeit, durch die sie ihre Wirkung übt, doch auch wieder ein Geheimnis und wird es bleiben: „Schönheit" ist „etwas Unbegreifliches, oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem" [50]). Deshalb mag immerhin an ihrem Beginn die Nachbildung eines simplen, ruhigen Daseins, das sich durch sich selbst zu verstehen gibt, und eine liebevolle Gegenwart der Dinge stehen, so beruht doch das Höchste an ihr, der „Stil", „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge

---

[46]) 'Ital. Reise' 1, Verona, 16. 9. 1786, Jub.A. 26, 43.

[47]) 'Kampagne in Frankreich' (s. Anm. 28).

[48]) 'Maximen und Reflexionen', Über Kunst (aus dem Nachlaß), Jub.A. 35, 325.

[49]) 'Maximen und Reflexionen', Über Kunst (Aus Kunst und Altertum) 1817 bis 1827) Jub.A. 35, 305.

[50]) 'Der Sammler und die Seinigen', 5. Brief, Jub.A. 33. 168.

[Wesen noch verbal zu hören], insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“ [51]).

Und so ergibt sich denn nach allem vom Standort des schönen Werkes im Bereich des Menschen und der Natur das große Bild, das Goethe in seinem ‘Winckelmann’ entwirft: Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch, der, „auf den Gipfel der Natur gestellt“, sich wieder „als eine ganze Natur“ ansieht, „die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat“. „Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt“. Steht dieses dann „in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche,Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt ... den Menschen ... über sich selbst“ [52]). Es ist das Bild zweier übereinander gestaffelter Pyramiden: die Pyramide der Natur in dem schönen Menschen als ihrem Gipfel zusammengefaßt, die Pyramide des Menschen und aller Menschlichkeit im schönen Werk als ihrem zweiten und höchsten Gipfel zusammengefaßt – zusammengefaßt, sage ich, denn wenn hier von Gipfel die Rede ist, so meint das nicht lediglich die höchste Spitze, sondern die prägnante Versammlung und höchste Steigerung der Pyramide auf einen Punkt. Wenn aber in dieser Weise das Kunstwerk, aufruhend und hervorgesteigert aus geheimen physischen Gesetzen, aus dem Zusammenhang der ganzen wirkenden, ständig sich steigernden Natur über dem sich ebenfalls steigernden, alle seine Kräfte zusammennehmenden Menschen erwächst, und also in seiner gestalteten Ganzheit virtuell alle Kräfte des Menschen und der Natur in eins versammelt, so erweist sich uns schließlich die Schönheit, Helena, dieser Anblick einer vollkommenen Gestalt als – wie es in jener Beschreibung des polygnotischen Gemäldes hieß – höchstes irdisches Gut und höchste irdische Wirklichkeit.

5.

Alle Wirklichkeit erfüllt sich selbst allein im Wirken, und so wird die Frage nach der Wirkung der Schönheit das sein, was wir weiter ins Auge zu fassen haben, wenn wir später mit einiger Sicherheit bestimmen wollen, wie die Helena des ‘Faust’-Dramas auf Faust wirkt. „... wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit ver-

---

[51]) ‘Einfache Nachahmung, Manier, Stil’; in: Teutscher Merkur 1788/89, Jub.A. 33, 57.

[52]) Winckelmann ‘Schönheit’, Jub.A. 34, 17.

setzt fühlen“ [53]) – so faßte Goethe die Wirkung der Schönheit in jener auf Hemsterhuis aufbauenden und Hemsterhuis überbietenden Definition des Schönen in der ‘Kampagne in Frankreich’. „Gleichfalls lebendig“ und „höchst tätig“ umschreibt aber nur die höchste innere Potenzierung des Daseins der Entelechie (oder der Monade): was die Schönheit an sich selber *ist*, das eben erwirkt sie auch in dem Betrachter: höchstes, gesteigertes Leben, höchste „Lebendigkeit“, wie diese sich in höchstem Tätigsein manifestiert, oder einfach: höchste Steigerung des Daseins. Und wir denken daran, wie Goethe die beiden Prinzipien der *Polarität* und der *Steigerung* als die Grund- und Hauptprinzipien des Naturlebens bestimmt hat. Steigerung des Daseins ist die Wirkung der Schönheit, wie Steigerung der ganzen Natur in sich und über sich hinaus ihr Ursprung in jenem Bilde des ‘Winckelmann’ ist.

Denn das ist der Kunst Bestreben,
Jeden aus sich selbst zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen;
Link und Recht muß er verlieren
Ohne zauderndes Entsagen;
Aufwärts fühlt er sich getragen!
Und in diesen höhern Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen [54]).

Da ist nicht nur „Erhebung“ in dem üblichen, heute so abgegriffenen Wortsinn gemeint, sondern ein wirkliches aus „sich selbst“ im Fluge erhoben werden, wie jenes andere Bild in ‘Dichtung und Wahrheit’ es faßt: „Die wahre Poesie . . . als ein weltliches Evangelium . . . hebt uns wie ein Luftballon mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen“ [55]). Und das Hinaufdringen in jene „höheren Sphären“, jene „höheren Regionen“ bewirkt die Steigerung der Sinnestätigkeit von Ohr und Auge, die Steigerung des ganzen Daseins im Erlangen des weltenthobenen vollsten Freigefühls. Das Kunstwerk, als höchste Wirklichkeit aus einer Steigerung der Natur, Steigerung des Menschen – als des Gipfels der Natur – hervorgegangen, hat auch wieder die Kraft, den Menschen in seinem ganzen Sein zu steigern. Und weiter: ebenso wie das Kunstwerk selbst eine Versammlung des in der Natur Zerstreuten ist, so vermag es auch den Betrachter zu versammeln: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein- für allemal *das Glas*, wodurch wir *die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur* an das Herz der Menschen zum Feuerblick *sammeln*“, und: „Ein vollkommenes Kunst-

---

[53]) ‘Kampagne in Frankreich’ (s. Anm. 28).
[54]) Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters (1821) ‘Muse’, Jub.A. 9, 297.
[55]) ‘Dichtung und Wahrheit’ 13, Jub.A. 24, 161.

werk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem auch ein Werk der Natur. Aber indem die *zerstreuten* Gegenstände *in Eins gefaßt* . . . werden, so ist es über die Natur . . . Der wahre Liebhaber . . . fühlt, daß er sich . . . aus seinem *zerstreuten* Leben *sammeln*, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine *höhere Existenz* geben müsse" [56]). – „Existenz" ist auch hier wieder als die volle Erfüllung jenes „Gesetzmäßig-Lebendigen", der Entelechie, zu verstehen.

Das alles aber besagt nun: die Schönheit wirkt nicht so, daß sie dem Menschen neuartige Kräfte zuführt, sein ihm eingeschriebenes Wesen, seinen Charakter, seinen Dämon – „So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen" [57]) –, seine Eigenart verändert, ihn moralischer macht, bessert, läutert: er bleibt der, der er war und ist. Die Wirkung der Schönheit ist nicht moralisch, sie ist naturhaft: Hebung, Steigerung aller mit dem Wesen mitgegebenen Lebenskräfte in die höchste Wesenform hinein, so wie das Wesen „Rose" sich in die Blüte hinein steigert, sammelt, voll erfüllt und damit als die sinnlich sichtbare Manifestation des in die Erscheinung getretenen konstitutiven Lebensgesetzes „Rose" nun auch „schön" ist. – Die Schönheit, als vitales Prinzip dem Grunde der Natur entsprungen, gibt „Überfülle des Daseins". In ihren Besitz gelangt der Mensch erst eigentlich zum Vollbesitz seiner selbst, wird in sich selbst wirklicher. Mit einem Wort: er reift, was nicht besagt, daß er nun weniger irrt und leidet, wohl aber, daß er nun höher, reifer, weniger irrt und leidet. Wer sich der Schönheit hingibt, gewinnt durch sie sich selbst: „Ich gab mich selbst ihr, gab mich mir zum ersten Mal" (Epimetheus von Pandora) [58]). Aus allen Enden und Ecken von Goethes Werk kann man die Belege für diese das Dasein steigernde, versammelnde, befestigende, tiefer in sich selbst begründende, den Menschen recht eigentlich erst verwirklichende Wirkung des Schönen finden. So heißt es schon im 'Wilhelm Meister', daß der Dichter die Menschen dadurch beglückt, daß er sie erst in den Vollbesitz dessen setzt, was sie ja haben, doch ohne recht zu wissen, was sie daran haben [59]). Der Dichter besingt dem Helden seine Taten, dem Reichen seine Kostbarkeiten, singt von Liebe, und der Held, der Reiche und der Liebende beginnen nun erst von allem den Wert zu fühlen. In diesem Sinne ist es für den Dichter „wünschenswertester Beruf", „edlen Seelen vorzufühlen" [60]). Und auch darauf wäre weiter zu verweisen, wie die Schönheit, wenn sie steigert, festigt und verwirklicht, so auch sichert, feit, schirmt, gesunden läßt und wiederherstellt. Mit der Wirkung des Smaragds vergleicht

---

[56]) Die erste Stelle: Aus Goethes Brieftasche, W.A. I 37, 314; die zweite Stelle: 'Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke' (1797) Jub.A. 33, 90 f.

[57]) 'Urworte Orphisch, Daimon' V. 5, Jub.A. 2, 253.

[58]) 'Pandora' V, Jub.A. 15, 165.

[59]) 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' II, Jub. A. 17, 91 f.

[60]) 'Vermächtnis' V. 41 f., Jub.A. 2, 246.

sie einmal Goethe: wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen [61]). Für ihn selber, sagt er, waren die edlen Gestalten – Abgüsse, die er sich in Rom erwarb, ein heimliches Gegengift gegen das Schwache, Falsche, Manierierte [62]). Auch Frauenschönheit ist gesundend: „Uns erquickend, heilend, segnend, daß wir uns gesundet fühlen, Wieder gern erkranken möchten. Da erblicktest du Suleika Und gesundetest erkrankend, Und erkranketest gesundend . . .“ [63]). – Als alter Mann noch fuhr Goethe nach Rudolstadt, um sich durch die dort aufgestellten Abgüsse von Werken des Phidias „wiederherzustellen“ [64]).

Und eines noch. Goethes ganzes Griechenbild, wie er es vornehmlich von Homer und der griechischen Plastik her gewonnen hatte und wie es für ihn in der Schönheit gipfelte, bezeugt uns schließlich die durchaus nicht paralysierende, sondern vielmehr den Menschen fest in sich selber gründende und verwirklichende Wirkung dieser Schönheit und also Helenas. Denn die Griechen Goethes, so wie er ihr Bild vor allem in seinem ‘Winckelmann’ formuliert und dann bis in seine spätesten Jahre hinein in hundert verstreuten Aussprüchen ausgesagt hat, sind durchaus nicht jene naiv glückseligen großen Kinder der Klassik und des Romantismus, die als die bevorzugten Günstlinge der Zeit in einem seligen Morgentraum im schönsten Einklang mit sich selbst und ihren Göttern mühelos das „Ideal-Schöne“ geschaffen haben. Was Goethe an den Griechen sieht und nicht müde wird hervorzuheben, ist vielmehr die unvergleichliche Dichte und Kraft der *Substanz* dieses Volkes, und aus dem Kreis des Tüchtigen, Gesunden, Natürlichen, Plastischen, Wahren, Reellen, Soliden, Wohlhäbigen, Nüchternen, Modesten, Reinkräftigen und wieder Gesunden sind, ganz anders als in dem idealistisch forcierten Klassizismus eines Schiller, Humboldt, Schlegel die Begriffe genommen, mit denen Goethe die Griechische Eigenart in seinem ‘Winckelmann’, in seinen Gesprächen mit Eckermann (besonders dem vom 3. Mai 1827), einem Gespräch mit Riemer (28. August 1808) oder in seiner Schrift ‘Shakespeare und kein Ende’ von 1813 charakterisiert [65]). „Tiefe Anteilnahme“ „an ihrem eigenen Selbst“, „an dem engen Kreise ihres Vaterlandes, an der bezeichneten Bahn des eigenen sowohl als des mitbürgerlichen Lebens“ ist das, was diese Griechen im ‘Winckelmann’ zur „Bewunderung des Einsichtigen“, zur „Verzweiflung des Nacheifernden“ macht. Sie wirkten „mit aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart“ . . . „Das, was geschah, hatte für sie den ein-

---

[61]) Über die Vorstellung ‘gesund’ in Goethes Kunstbetrachtung: Gertrud Hager, ‘Gesund bei Goethe’, 1955, S. 23 ff.

[62]) ‘Ital. Reise’ 3, Rom, April 1788, Jub.A. 27, 270.

[63]) ‘Westöstl. Divan’, Jub.A. 5, 69.

[64]) ‘Tag- und Jahreshefte’ 1817, Jub.A. 30, 306.

[65]) vgl. ‘Goethes Beschäftigung mit der Antike‘ in Ernst Grumach ‘Goethe und die Antike’, 1949, 1017 ff., 1020 ff.; ferner R. Harder (s. Anm. 21) S. 29 f.

zigen Wert" . . . „Alle hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch und das Menschliche wurden am wertesten geachtet, und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen" [66]). Oder, wie es im Zweiten Teil des 'Faust' entsprechend heißt: „Hier ist das Wohlbehagen erblich, Die Wange heitert wie der Mund, Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich: Sie sind zufrieden und gesund" [67]). Oder wieder, wie mit schwer ausschöpfbarer Prägnanz die Sphinxe zu Mephisto sagen: „Denn unsre Tatzen sind gesund" [68]). – „Gesunde Tatzen": das Tierisch-Elementare als Untergrund des Menschlichen, das Löwenhaft-Mächtige, Zupackende und wohl auch Gefährliche für den, der „mit verschrumpftem Pferdefuße" einhergeht. Mit einem Wort: diese Griechen lebten unglaublich seiend, gegenwärtig, wahr und wirklich, und eben aus dieser festen Wirklichkeitsgemäßheit, mit der sie lebten und sich „am Sein beglückt erhielten", erwuchs ihnen in ihrer Schönheit im Anblick der „einfach-hohen" und „profund-naiven Gegenstände" [69]) dasjenige, was mit solcher belebenden Strahlkraft von ihnen ausgeht und uns trifft: „das frohe Große" und das „heitere Gute" [70]).

6.

Wir haben, als Voraussetzung für eine nähere Deutung der Helena-Gestalt im Zweiten Teil des 'Faust' die Auffassung Goethes vom Schönen untersucht, wie diese sich verstreut in den verschiedenartigsten Äußerungen Goethes während der verschiedensten Zeiten seines Lebens darstellt. Das Bild, das sich so ergab, ist erstaunlich einheitlich und hält sich erstaunlich unverändert von seiner Jugend bis in sein hohes Alter durch. Das Entscheidende: die Goethesche „Schönheitslehre" ist nichts bloß Erdachtes. So sehr Goethes Gedanken über das Wesen und die Wirkung des Schönen auch theoretisch zu großer Klarheit und fast definitorischer Bestimmtheit gediehen, sie wurzeln doch in festen Goethischen Grundvisionen, die wieder auf dem von ihm selbst mit seinem ganzen Menschen mit großer „Richtigkeit" Erfahrenen, Erlittenen, Erlebten beruhen. Schönheit war eine von den tiefempfundenen und tiefumrungenen Mächten, denen Goethe mit seinem ganzen Leben, Dichten, Trachten von seinen frühesten Jahren bis zu seinem Tode

---

[66]) 'Winckelmann', Jub.A. 34, 12, 13.

[67]) 'Faust II', 3. Akt 9550 ff.

[68]) 'Faust II', 2. Akt 7149.

[69]) 'Polygnots Gemälde', Nachtrag, W.A. I, 48, 118, 24 f.; vgl. „profundes Symbol" 114, 7.

[70]) 'Philostrats Gemälde', Jub.A. 35, 70.

ausgesetzt war und nicht aufgehört hat sich auszusetzen. Deswegen reicht Helena (mit ihren Antezedenzien) weit im Leben Goethes zurück. Sie, die als Gestalt des Faustdramas schon in den frühesten Entwürfen seiner Jugend vorgesehen war, war auch bereits als Schönheit in seinem Denken und Dichten – das, wie wir wissen, ein dauernder stiller Umgang mit Bildern und Gestalten war – schon immer da, nur daß sie sich, ehe sie im dritten Akt des Zweiten 'Faust' als Gestalt die Bühne betrat, allmählich zu immer größerer Reinheit und Bestimmtheit entfaltet hatte; in mannigfaltigen „Spezifikationen" und „Ramifikationen" (um diese Goethischen Ausdrücke zu gebrauchen) war sie ebenso in Aussprüchen und Beschreibungen begriffen worden wie bereits auch in manchen dichterischen Sondergestaltungen Goethes Gestalt geworden [71]). Und doch war sie dabei im Kern immer dieselbe geblieben: die Lebendige, Abglanz der Natur, Manifestation ihrer geheimen Bildegesetze, wirklichste Wirklichkeit, eine in ihrer Wirkung ebenso beglückende wie erschreckende Macht, und in all diesem „höchstes irdisches Gut", sich auswirkend in Erhebung, Aufgipfelung, Daseinssteigerung, innerem Versammeln aller Lebenskräfte, höherer und höchster Selbstverwirklichung. Und nun soll die gedichtete Helena, als sie im Zweiten 'Faust' nach Jahren des stillen Gehegtseins in des Dichters Brust endlich ihre dichterische Epiphanie erlebte, gerade im entgegengesetzten Sinne zu verstehen sein? als Versuchung Faustens, als ein gefährlicher Wahn, als Teufelsliebchen, Gespenst, als Illusion – wo Goethe doch selbst sagt, daß sie die Schönheit sei? Man wird zugeben, daß dieses nach allem, was wir hier über Goethes Auffassung vom Schönen zusammenzubringen suchten, im höchsten Grade unwahrscheinlich ist. Indessen kann die Entscheidung über die ganze Frage nur von der Betrachtung der Dichtung selber erwartet werden. Zu ihr kehren wir nun zurück. Und da zeigt sich denn im Lichte der zusammengebrachten Dinge über die Auffassung Goethes vom Schönen und der Schönheit, daß es schließlich doch ganz dieselbe, uns schon bekannte Helena und keine andere ist, die dort auf der Bühne des Zweiten 'Faust' agiert.

Der durch den Flammenzauber amüsierte, lebenslustige junge Kaiser verlangt, daß man ihm unverzüglich Paris und Helena herbeizitiere. Ratlosigkeit Mephistos. Über diese Griechen hat der nordische Teufel keine Gewalt. Faust muß sich selbst bemühen, muß durch alle Schrecken ins tiefste Nichts zu den Müttern steigen, dort wo die Urbilder aller Kreatur „des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben" schemenhaft schweben, bis die Mütter, die „allgewaltigen Mächte", sie „Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte" verteilen. „Die einen faßt des Lebens holder Lauf, Die andern sucht der kühne

---

[71]) Diese gestalthaften Antezedenzien und Vorklänge Helenas in Goethes ganzer Dichtung durchzuverfolgen, wäre eine lohnende Aufgabe, die ich hier am Wege liegenlassen muß.

Magier auf“ [72]). Hier ist zunächst zu bemerken, daß Goethe nach der ersten Lesart ursprünglich geschrieben hat „sucht getrost der Dichter auf“. Wenn er dann statt des Dichters den Magier einsetzte, so gewiß nicht nur, um den Vers mit der Handlung, der Gestalt des Magiers Faust in Einklang zu bringen: Goethe zog den andeutenden, „bedeutenden“ Ausdruck dem zu direkten vor und übrigens war ihm (wie auch für Shakespeare) der Dichter der Magier, so wie in dem Faust-Plutus der Mummenschanz des ersten Aktes bereits das Bild des Dichters erscheint. Sodann sei die Verwandtschaft der „Mütter“, die Goethe, wie man weiß, dem Plutarch entnahm, mit den griechischen Moiren angemerkt. Diese sind, wie ihr Name besagt, die „Verteilerinnen“, die jedem Seienden seine „Portion“ (*méros*) zuteilen und es damit erst als ein bestimmtes Seiendes, das von anderem Seienden unterschieden ist, erweisen. Moira, die große „Verteilung“ waltet deswegen bei den Griechen über allem, auch den Göttern, als höchste seinsbestimmende Macht und eben darum selbst nicht als bestimmte, nach Wesen und Gestalt eindeutig umrissene Gottheit [73]). Auch Goethes Mütter „verteilen“ die „Bilder“ aller Kreatur aus ihrem raum-zeitlich unbestimmten Ort in den Kosmos hinein, wo die Urbilder einerseits vom „holden Lauf des Lebens“ gefaßt werden und hier die Archetypen im riesigen Reich aller natürlich-lebendigen Gestaltungen, Wolken, Steine, Pflanzen, Tiere werden, während sie andererseits der Dichter „aufsucht“, und aus ihnen seine Kunstgestaltungen entwickelt. Was also sind jene „Bilder des Lebens“, die von den Müttern „verteilt“ werden, anderes als jene geheimen Gesetzmäßigkeiten und Grundkonstitutionen, Entelechien, von denen wir gesehen hatten, daß Goethe sie ebenso in der Natur wie in den Gestaltungen der wahren Kunst befolgt wie verwirklicht fand? In den Müttern schuf Goethe das dichterische metaphysische Symbol für jene seine Auffassung von der in den gleichen Gesetzmäßigkeiten gründenden Parallelität von Natur und Kunst, so wie ihm diese Auffassung zumal in Italien angesichts der südlichen Natur wie der antiken Kunst zugewachsen war. Und weiter: auf „den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, dem Wesen der Dinge“ [74]), sofern es uns erlaubt ist, es in griechischen Gebilden zu erkennen, sollte nach Goethe, wie wir sahen, der „Stil“ als die höchste Vollendung des Kunstwerkes beruhen. Nun, zu eben diesen Grundfesten der Erkenntnis, dem Ursprung des „Wesens der Dinge“ muß Faust auf seinem Wege zu den Müttern hinab, um sich in der Gewinnung des Dreifußes – daß es gerade ein Dreifuß ist, ist von geringerer Bedeutung – die Voraussetzung für die Beschwörung Helenas, der Schönheit zu verschaffen. Mephisto bezweifelt, ob er wiederkommt. Faust ist wiedergekommen. Doch wollen wir

[72]) ‘Faust II’, 1. Akt 6430 ff.

[73]) Über Moira als „große Verteilung“: ‘Von Homers Welt und Werk’, 2. Aufl. 1952, S. 310 f.

[74]) Anm. 51.

nicht vergessen, daß mancher Dichter und Künstler, der dorthin aufbrach, nicht wiederkam, und wenn, dann so, daß ihn die furchbaren Öden, die er durchmessen mußte, mit Wahnsinn und Verstörtheit schlugen.

Helena erscheint. Mephisto findet, daß sie hübsch sei, doch sagt sie ihm nicht zu und „beunruhigt" ihn also nicht. Faust aber ist von ihr hingerissen: „Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen? Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn. Wie war die *Welt* mir *nichtig*, *unerschlossen*! Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft? Erst *wünschenswert*, *gegründet*, *dauerhaft*! Verschwinde mir des *Lebens Atemkraft*, Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! – . . . Du bist's, der ich die Regung aller Kraft, Den Inbegriff der Leidenschaft, Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle[75])". Und „Was Raub! Bin ich für nichts an dieser Stelle! Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand! Er führte mich, durch Graus und Wog' und Welle Der Einsamkeiten, her zum *festen Strand*. Hier *faß' ich Fuß*! Hier sind es *Wirklichkeiten*, Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten, Das Doppelreich, das große, sich bereiten. So fern sie war, wie kann sie näher sein! . . . Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren"[76]).

Fußfassen, Wirklichkeiten, fester Strand. Welt, vorher nichtig, unerschlossen, und nun gegründet dauerhaft, wünschenswert und bejahenswert. Man nehme diese Begriffe sachlich ernst, und nicht nur im Sinne des dichterischen momentanen Ausdrucks, und man bemerkt, daß Faust hier in Helena eben jene Schönheitswirkung an sich ahnt und spürt, die, wie wir bereits aus andern Aussprüchen Goethes gewonnen haben, den Menschen fest in die Welt und sich selbst hinein begründet, ihn wirklicher macht, ihn sich selber gibt und erst in den Besitz seines eigenen Besitzes setzt, d. h. in seinem ganzen Dasein festigt, steigert, so für den Streit der Geister tüchtig macht, der das Feld jedes höheren Daseins ist, und die Grundlage schafft, von wo aus sich dem Menschen jenes höher wissende Leben angesichts des platonischen Doppelreichs des Realen und Idealen erschließen kann.

Faust greift nach der Erscheinung, und ein Donnerschlag wirft ihn zu Boden. Das ist nicht anders: Schönheit ist lebensgefährlich. Man kann sie durch Raub und mit einfachem Zugriff nicht für sich ergattern. Und wenn es schon nötig war, damit „Weihrauchsnebel sich in Götter wandeln"[77]) und Helena überhaupt als Erscheinung beschworen werden konnte, den Weg zu den Grundfesten der Erkenntnis, den Müttern, durch die Einsamkeit des absoluten Leeren anzutreten, so muß man, um Helena wirklich ins Leben zu rufen, zum Raum ihres einstigen Lebens, Hellas, selbst aufbrechen und Hellas aus dem Grunde durchmachen – aus dem Grunde, sagen wir: nämlich aus

---

[75]) 'Faust II', 1. Akt 6487 ff.
[76]) 'Faust II', 1. Akt 6549 ff.
[77]) 'Faust II', 1. Akt 6302.

jenem Elementaren der hellenischen Natur her, aus dem allein sich dort das Geistige erhebt. Darum war es von dem kleinen Mann mit dem hellen Köpfchen, dem Homunculus, der selber erst „entstehen" möchte, ein richtiger Gedanke, dem noch immer im todesähnlichen Schlaf befangenen Faust die Fahrt zur klassischen Walpurgisnacht zu verordnen, wo sich in dieser ganz besonderen Nacht die Kräfte und Geister der griechischen Natur, die Urgestalten des Griechenmythos ein gespenstisch bedeutsames Stelldichein geben.

In dieser Fahrt Faustens wirkt, wie man schon gesehen hat, Goethes eigenes Erlebnis der italienischen Reise nach, wo ihm Natur und Schönheit, Schönheit in Natur und Natur in Schönheit und also Helena, belebend neu und geistesmächtig klar begegnet waren.

Die Klassische Walpurgisnacht[78]) stellt sich in einer überwältigenden „barocken" Buntheit von Szenen, Gestalten, Bildern, Gedanken, Formen dar, und doch fügt sich das alles zu wenigen großen Hauptzügen zusammen, wenn man seinen Blick so an Goethe geschult hat, daß man hinter der vordergründigen Folge der Begebenheiten das eigentliche dichterische Geschehen wahrnimmt.

Das Geschehen der Klassischen Walpurgisnacht ist das *Geschehen einer Suche*. Die drei Suchenden sind Faust, Mephisto und Homunculus, und was sie jeder für sich suchen, es ist das „Leben", so wie jeder von ihnen das Leben versteht und für sich nach seiner Eigenart nötig hat. Homunculus, der erst entstehen will, sucht das elementare Leben, Mephisto sucht die rohe, animalische Vitalität: wie auf dem gewohnten Blocksberg möchte er sich auch bei diesen klassischen Hexen wieder einmal kräftig ausleben. Faust sucht Helena, die Schönheit, das potenzierte Leben, das Leben des Lebens.

Jeder von den dreien verfolgt seine Suche auf eigene Weise und auf einem *eigenen Wege*. Faust, nachdem er durch die Berührung mit dem Boden, der einst Helena trug, umgeben von Luft und Welle, die sie einst umgaben, sofort gesundet ist, geht seines Weges – wie Goethe in Italien – träumend, staunend, ahnend, verstehend, erkennend. Mephisto, der überzeugte, naturhafte Verneiner, kann in dieser Welt des höchsten Positiven, sich nur aufs tiefste befremdet, gestört, verärgert fühlen, und steigend findet er sich zurechtgewiesen, genarrt, eingeschüchtert. Hier in Griechenland hat der Teufel im Grunde schon verloren. Homunculus bleibt zuversichtlich, hoffnungsfroh und munter. Indem jeder der drei auf seinem Wege durch die real-gespenstische Wirklnis der griechischen Urlandschaft kreist – man ist daran

[78]) Über sie Karl Reinhardt in seiner bedeutenden Abhandlung 'Die Klassische Walpurgisnacht. Entstehung und Bedeutung' in: 'Von Werken und Formen', 1948, 348 ff. Der wichtigste Gedanke Reinhardts ist der Nachweis, wie sich mit dem Fortschritt der Handlung „das Geisterfest im Stile des Barock" ins kultische Spiel, ins Mysterium wandelt.

erinnert, wie Shakespeare im 'Sommernachtstraum', in 'Wie es euch gefällt' und im 'Sturm', Gruppen von Menschen und Einzelne durch Wildnisse des Waldes kreisen läßt – gelangt ein jeder zu Begegnungen mit den von der ältesten Urzeit zur jüngeren Heroenzeit aufsteigenden Gestalten der hellenischen Vor- und Frühwelt: den Greifen, Sphingen, Sirenen, Nymphen, Chiron, Manto, Thales wie Anaxagoras. Und jeder der drei auf seinem Wege gelangt zu einem Ziel oder dicht vors Ziel. Faust, nachdem er als beratenden Begleiter den Erzieher der Helden, Chiron, gefunden hat, gelangt zu der Seherin Manto an das Tor des Hades, wo er Helena von Proserpina – wie ein anderer Orpheus – losbitten wird. Mephisto stößt schließlich auf die aus Nacht und Chaos geborenen Urbilder der Häßlichkeit, die Phorkyaden, spürt hier entzückt Verwandtschaft und kleidet sich in ihr Bild, um so als Urbild der Häßlichkeit im dritten Akt neben Helena erscheinen zu können. Homunculus, der Rat erbittet, wie er zum Beginn seines Werdens gelangen kann, findet in Thales den Geleiter und gelangt, von Proteus-Delphin durch die Wasser getragen, zu seinem Ziel, seinem „Stirb und Werde", als seine Glaskugel am Muschelwagen Galateias zerschellt.

Indem nun aber das Geschehen so als eine Suche auf den drei getrennten und wieder miteinander verschlungenen Wegen, des Faust, Mephisto, Homunculus vorwärts strebt, vollzieht sich zugleich noch etwas umfassend Wunderbares. Im Fortschreiten von Greifen, Sphingen, Arimaspen, zu Lamien, Phorkyaden, Chiron, den beiden Naturphilosophen, Peneios, Proteus, Psyllen, Marsen, Doriden, Nereus, Galateia bewegen wir uns – bewegt sich diese ganze Welt mit uns von den urtümlichen, halbtierischen, tüchtigwiderwärtigen zu immer reineren, höheren, edleren, schöneren, geistigeren Gestalten, und dieser Gesamtweg, der alle Einzelwege in sich aufnimmt, ist zugleich der Weg den Peneiosstrom hinab bis zu den Buchten des Aegäischen Meeres, ist ein Weg an den immer wachsenden Wassern entlang zum großen Wasser. Und dieser große umfassende *Weg zum Wasser* ist zugleich ein Weg Helena entgegen.

Das Wasser ist das Element des Lebens. „Alles ist aus dem Wasser entsprungen!! Alles wird durch das Wasser erhalten! Ozean, gönn' uns dein ewiges Walten. . . . Du bist's, der das frischeste Leben erhält"[79]), so preist Thales gegen den Schluß in seinem Hymnus auf das Wasser. Dem Wasser ist einst die schaumgeborene Liebesgöttin Aphrodite entstiegen. Auf dem Wasser erscheint das Meermädchen Galateia, ihre derzeitige Vertreterin, in ihrem Muschelwagen, liebend ersehnt von ihrem Vater Nereus, dem Meeresalten – eine Epiphanie der Schönheit über dem Wasser. Auch Helena aber ist dem Wasser geheimnisvoll als die Schwanerzeugte verbunden, so wie Faust das Mysterium ihrer Erzeugung im Todesschlaf träumend im Laboratorium

[79]) 'Faust II', 2. Akt 8435 ff.

und wieder wachträumend am Peneiosufer erblickt; er sieht dort den majestätischen königlichen Wasservogel: „Sein Gefieder bläht sich schwellend, Welle selbst auf Wogen wellend“ [80]).

Die ganze Klassische Walpurgisnacht ist der *Weg zum Wasser*, dem Urelement des Lebens, der Weg zum Leben des Lebens, der Schönheit: Helena. Als deren Vorklang erscheint schließlich Galateia auf ihrem Muschelwagen, und wenn nun Homunculus „von Pulsen der Liebe gerührt“ [81]) sein Glas an ihrem Thron zerbricht, um mit diesem Stirb und Werde den langen Weg seiner wahren, natürlichen Entstehung anzutreten, und Feuer und Wasser sich mischen, das Element der Liebe mit dem Element des Lebens, und mit einem Preis auf den Eros und die Elemente „alle vier“ endlich das Geschehen ausklingt, so ist wirklich Feuer, Wasser, Luft und Erde und die sie alle vereinigende Macht der Liebe, die All-Natur gegenwärtig geworden: Helenas Bereich. Als Weg zum großen Lebenselement des Wassers ist die Klassische Walpurgisnacht auch der Weg auf Helena hin und ihre Vorbereitung [82]). „Wie auf einem steigenden Terrain“ [83]) vollzieht sich in ihr in immer reineren Hypostasen der Natur und Schönheit, wie Goethe sie verstand, die nicht dramatische, vorgangshafte, doch substantielle und virtuelle Annäherung an Helena; sie hat nun nur noch aufzutreten und zu sagen: Da bin ich, da! Diese substantielle Annäherung an Helena ist so umfassend und so wesenhaft erschöpfend, daß Goethe mit gutem Recht die Szene, in der mit der Losbittung Helenas im Hades ihre Wiederauferstehung auch dramatisch verwirklicht worden wäre, unausgeführt lassen konnte. Im ganzen aber bemerken wir, daß das Geschehen der Klassischen Walpurgisnacht in seinem inneren Ablauf eben jener Grundauffassung Goethes folgt, nach der die Schönheit als potenziertes Leben aus einer Steigerung der ganzen Natur hervorgeht.

Im dritten Akt erscheint Helena nun selbst, und alles um sie her, Szeneric, Vers, Sprache, von der griechischen Tragödie hergenommen, Haltung, Gebärde, Handlung, zumal auch die doppelte Antithese zu dem weibchenhaften Chor und der klassischen Urhäßlichkeit des Mephisto in der Maske der Phorkyade, bezeugen den Charakter der Schönheit als griechischer Großheit.

---

[80]) ‘Faust II’, 2. Akt 7304 f.

[81]) ‘Faust II’, 2. Akt 8468.

[82]) Daß die Klassische Walpurgisnacht bis hinauf zu Galateia Helena „vorbereitet“, hat W. Emrich (352 ff., 359) vortrefflich gesehen und herausgearbeitet: „Wie Radien einer ungeheuren Naturschöpfung laufen sie alle [die Vorformen Helenas] auf den Gipfel und Endpunkt der Natur, auf die ‘Schönheit’ des in Menschengestalt sich verbergenden Göttlichen zu“ (352). – Auch daß diese „Vorbereitung“ Helenas bereits mit der Mummenschanz im 1. Akt einsetzt, hat Emrich vortrefflich bemerkt: 158 f.

[83]) Eckermann Gespräche, 16. 12. 1829.

Ihre Macht, die der Chor besingt: „Dem Helden tönt sein Name voran, Drum schreitet er stolz; Doch beugt sogleich hartnäckigster Mann Vor der allbezwingenden Schöne den Sinn“ [84]) – bezeugt die Pflichtvergessenheit des von ihrem Sonnenglanze hingerissenen Turmwächters, und wie der Gefangenen auf dem Bilde des Polygnot, so ist es auch hier der Schutzbedürftigen in die Hand gelegt zu „lösen und zu binden“, „zu bestrafen, zu begnadigen, wie es ihr wohlgefällt“ [85]). Faust wünscht, daß sie ihn „bestärke als Mitregenten ihres grenzunbewußten Reiches“ [86]). Als sie ihm dann aber gewonnen ist durch das Lernen des Reims, das im sinnlichen Einklang der Worte die innere Vereinigung mit wunderbarer Einfachheit symbolisiert, da sagt sie „nur zu gern: Da bin ich! da!“ [87]), ganz so wie jene Helena auf dem Polygnotischen Bilde „wieder da“ war. – Schönheit ist auf Dasein, Gegenwart angewiesen, und erzeugt einfachste, erhöhteste Gegenwart [88]).

Als Faust ihr als ein ritterlicher Herr entgegentritt, ist er gegen jene Beschwörungsszene verändert. Kein Liebesparoxysmus ihr ins Angesicht, sondern maßvoll gefestete Haltung. Der leidenschaftlich Bewegte ist nun der junge Turmwächter, so wie auch später das erdvergessene Emporbegehren auf Euphorion abgeleitet ist, der daran stirbt. „Abgesondert von der Welt“ [89]) in Höhlen, Grotten, Lauben, die „ganze Weltenräume“ zu bergen scheinen mit „Wald und Wiese, Bächen, Seen“, genießen Faust und Helena in tiefgeheimen Naturbereichen ihre Vereinigung. Als Helena dann aber nach dem Todessturz ihres wie ein Gott der Griechen schnell herangewachsenen Sohnes Euphorion tragisch hingehen muß, weil „Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint“ [90]), „erhebt“ Faust das hinterlassene Kleid – die Hülle der Schönheit – als Wolke [91]), während der Chor, Helenas Begleitung, wieder in die elementaren Kräfte der Natur eingeht [92]).

---

[84]) ‘Faust II’, 3. Akt 8520 ff.

[85]) ‘Faust II’, 3. Akt 9212: Bestrafst, begnadigst, wie dir’s wohlgefällt.

[86]) ‘Faust II’, 3. Akt 9362 f.

[87]) ’Faust II’ 3. Akt 9412.

[88]) Der Begriff der „Gegenwart“ ist ein wichtiges Grundwort Goethes. Wie bereits aus mehreren Zitaten in dieser Abhandlung hervorgeht, gebraucht Goethe „Gegenwart“ noch in seiner ursprünglichen Bedeutung als „Anwesenheit“, und zwar lebendigste, unmittelbarste, wirkendste Anwesenheit, „Parusie“, in der sich Wesen erschließt und Wesen ergriffen wird.

[89]) ‘Faust II’, 3. Akt 9588 ff.

[90]) ‘Faust II’, 3. Akt 9940.

[91]) Hierzu richtig W. Emrich 423: „Das Zurückbleiben des Schleiers in Fausts Händen ist nicht hohnvolles Zerbrechen der ästhetischen Sphäre, wie es die übliche Deutung versteht, sondern ihre höchste und vollendetste Stufe“. – Ich hätte freilich lieber „höchstmögliche Stufe“ gesagt.

[92]) Dies Eingehen des Chors in die Naturkräfte ist nach Goethes auf die Monadenlehre aufgebautem Unsterblichkeitsgespräch mit J. D. Falk vom 25. 1. 1813 zu interpretieren, insbesondere durch den Satz: „Jede Monade geht, wo

Auf hohen erhabenen Bergen steigt Faust, von Helena kommend, ab. Er ist durch die erreichte Vereinigung mit Helena nicht gebessert, aber er hat nun jene Steigerung seines ganzen Daseins, jenen festeren Zusammenschluß der Kräfte, jene vollere Selbstverwirklichung erfahren, von der wir sahen, daß sie bei Goethe von jeher die Wirkung der Schönheit war. Es steht in der Dichtung nicht in Begriffen da. Doch die Gestaltung sagt es, die Bilder, die Motive, die Haltungen, die Gebärden. Zu einem Höhenflug hat das Gewand der Helena Faust erhoben. Das Gestein aber, auf dem er nun absteigt, war einst die Grundfeste der Erde und ist nun dem Himmel nahe, wie Goethe dies in seinem Aufsatz über den Granit bereits 1784 ausgesprochen hat: „daß diese Steinart . . . die Grundveste unserer Erde sei", und er will dort zu sich sagen: „Hier ruhst du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht . . . Hier auf dem ältesten ewigen Altare, der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist, bring' ich dem Wesen aller Wesen ein Opfer. Ich fühle die ersten, festesten Anfänge unsers Daseins, ich überschaue die Welt, ihre schrofferen und gelinderen Täler und ihre fernen fruchtbaren Weiden, meine Seele wird über sich selbst und über alles erhaben und sehnt sich nach dem nähern Himmel"[93]). Das Fußen auf diesem zu Bergen aufgestiegenen Gestein macht erhaben. Und so spricht Faust für eine Weile auch wieder in griechischen Versmaßen. Für Mephisto hat er von nun an nur ein kurzes überlegenes Wort, der seinerseits spürt: man merke es, Faust komme von Heroinen. Was die Schönheit in ihm vermocht hat, sagt er selbst in einem Paralipomenon: „Der leichte Hohe Geist riß mich *aus dieser Enge*, Die Schönheit aus der Barbarey"[94]), und „Ich lernte diese Welt verachten, Nun bin ich erst sie zu erobern wert"[95]): ein Ausgreifen also in eine neue höhere Freiheitssphäre und, hervorgerufen durch die Schau des Idealen, eine neue Welt-Unabhängigkeit, die erst tüchtig macht, sich im entzündeten Drang nach echter Tätigkeit sich auf die Gestaltung „dieser" Welt zu wenden. Und so ist denn das, was Helenas Wirkung in Faust am kräftigsten erweist, der neue ungeheuere Plan, den er aus der Höhe seines Wolkenflugs gefaßt hat und nun den niedrigen Angeboten des Mephisto mit sicherer Bestimmtheit entgegensetzt: Kampf mit dem Meer, um dieses „herrische" von seinen Ufern auszuschließen, es „weit hinein in sich selbst zu drängen"[96])

---

sie hingehört, ins Wasser, in die Luft, in die Erde, ins Feuer, in die Sterne; ja, der geheime Zug, der sie da hinführt, enthält zugleich das Geheimnis ihrer zukünftigen Bestimmung".

[93]) 'Über den Granit', Jub.A. 40, 8 ff.

[94]) Plp. zu Faust II, Nr 89, W.A. I, 15 II, 185; Plp. Nr 201 in: Goethes Faust. Gesamtausgabe (Insel-Verlag, Leipzig 1942), S. 569.

[95]) Plp. zu Faust II, Nr 88, W.A. I, 15 II, 185; Plp. Nr 203, Inselausgabe 1942, S. 570.

[96]) 'Faust II', 4. Akt 10229 und 10231.

und ihm ein in jedem Sinne neues Land abzuringen. „Mit diesem *Ungeheuer* möcht ich kämpfen, Mit Menschengeist die Elemente dämpfen“ [97]). Damit stellt Faust sich neben den großen Heros der Griechen, Herakles, der, als der mächtige Reiniger der Erde, solche „Ungeheuer“ bekämpft und besiegt hat und den Chiron zuvor in der ‘Klassischen Walpurgisnacht’ ihm als letzten in der Reihe der großen Griechenhelden gepriesen hatte. Als Ungeheuer besonderer Art erscheint ihm das Meer wegen der furchtbaren Negativität seines „unermeßlichen zwecklosen Kraftaufwands“. „Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte! Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!“ [98]) – Das „fruchtlose Bemühen“ hat Goethe auch ein andermal, von innen empfunden, als „die größte Pein“ und einen wahrhaft höllischen Zustand geschildert [99]), und wie das Verneinende in allen seinen großen wie kleinsten Spielarten bis herab zur Karikatur ihn in seinem Drange, sich am Seienden, Positiven festzuhalten, während seines ganzen Lebens stets „beängstigte“, ist bekannt genug. Nicht lediglich als Kolonisator und Wohlstands-Stifter will Faust seinen Kampf mit dem Meer aufnehmen. Dieser Kampf, als das Verneinen des Verneinenden, ist Kampf im bejahendsten Sinne, Kampf mit den „unbändigen“ Mächten eines Chaos, Kampf, wie er in den Weltschöpfungen, von denen die alten Mythen erzählen, durchgekämpft wird. An solch einen Weltschöpfungskampf will Faust sich wagen, an eine Schöpfung nicht aus schon irgend Vorgeformtem, sondern Schöpfung im ursprünglichsten Sinn: Schöpfung einer völlig neuen, wieder ersten Erde und Raum eines Volkes, das, unbelastet von dem Druck des Vergangenen, das einzige Glück der vollkommenen Anfänglichkeit genießen darf. – „Vorzüge der menschlichen Gesellschaft in ihren Anfängen“, verzeichnet lakonisch ein Paralipomenon [100]). Doch braucht man sich, um zu ermessen, was das für Goethe bedeutete, wohl nur an das dunkle Wort in den ‘Maximen und Reflexionen’: „Wir alle leben vom Vergangnen und gehen am Vergangenen zu Grunde“ [101]) oder jenes „Amerika, du hast es besser . . .“ [102]) zu erinnern und ferner noch in Betracht zu ziehen, wie die einfache Homerische Welt, als „abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart“ [103]) oder die Welt der alttestamentlichen Patriarchen im tiefsten Sinne belebend und beruhigend auf ihn wirkten, so wenn er gesteht, wie er durch den Umgang mit den alten morgen-

---

[97]) Plp. zu Faust II, Nr 188, W. A. I, 15 II, 241, 6; Plp. Nr 204, Inselausgabe 1942, S. 570.

[98]) ‘Faust II’, 4. Akt 10218 f.

[99]) ‘Polygnots Gemälde’, W.A. I, 48, 113.

[100]) Plp. zu Faust II, Nr 178, W.A. I, 15 II, 236, 10; Plp. Nr 107, Inselausgabe 1942, S. 547 f.

[101]) ‘Maximen und Reflexionen’, Aus Kunst und Altertum 1821–27, Jub.A. 4, 207.

[102]) Jub.A. 4, 127.

[103]) ‘Dichtung und Wahrheit’ XII, Jub.A. 24, 110.

ländischen Geschichten bei seinem zerstreuten Leben, bei seinem zerstückten Lernen dennoch seinen Geist, seine Gefühle auf einen Punkt *zu einer stillen Wirkung versammelte* und sogar von dem „Frieden" spricht, der ihn mit diesen Geschichten umgab, „wenn es auch draußen noch so wild und wunderlich herging" [104]), so wenn schon Werther bemerkt: „Ich brauche Wiegengesang, und den hab' ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer" [105]). „Schöpfungsgenuß von innen" nach „Genuß mit Bewußtsein. Schönheit" [106]) ist das, wozu Faust, von Helena kommend, sich im Fassen des ungeheuren Plans erhebt. Auch dieser neue Plan erweist ihn als den gleichen, der Faust gewesen ist und immer bleiben wird: jenen den fernsten, ungeheuersten Möglichkeiten strebend Hingegebenen. Er ist in seinem Grunde nicht verändert, allein, er „denkt" nun „groß", „*ist*" höher, fester, in sich versammelter, ruhiger. Und die Aufgabe, an die er nun seine ganze Kraft wenden wird, ist unter allem, was ein Mensch nur planen kann, die im höchsten Sinne bejahendste, positivste. Faust wird auch an dieser übermäßigen Aufgabe scheitern. Allein daß er sie auf sich nimmt, ist der Gipfel der Wirkung Helenas in ihm. Er „fühlt sich in höchste Tätigkeit versetzt", wie es von der Wirkung des Schönen in jener Definition in der 'Kampagne in Frankreich' hieß.

7.

Daß die Wirkung Helenas, der Schönheit, im Zweiten Teil des 'Faust' von einer nicht geringen positiven Bedeutung im Zusammenhang des Faustgeschehens ist und man hier niemals von einer „neuen Versuchung" und „Verirrung" Faustens sprechen kann, dürfte sich nach allem wohl mit einiger Deutlichkeit aus den reichen Antezedenzien gezeigt haben, die diese Helena in Goethes vielfachen Äußerungen über das Wesen und die Wirkung des Schönen seit seiner Jugend gehabt hat. Danach könnte es nun freilich den Anschein haben, wir näherten uns jener verbreiteten Anschauung, nach der Helena nicht nur eine entscheidende Stufe auf Faustens Lebenswege wäre, sondern daß dieser Weg als der Weg einer Steigerung des ganzen Daseins, Versammlung, Festigung, Erhöhung aller Kräfte nun auch ein völlig unproblematischer Aufstieg zu einer unbezweifelbaren Höhe wäre. Jedoch, so einfach liegen die Dinge nicht. Zu viel, was die andere zurückhaltend skeptische Seite mit Recht gesehen hat, steht in Goethes Dichtung dem entgegen. Die wiedergekehrte Helena ist zwar kein „Vergangenheits-Gespenst" (Kommerell), aber doch nur eine „Halbwirklichkeit" [107]), wie Goethe selber sie ge-

---

[104]) 'Dichtung und Wahrheit' IV, Jub.A. 22, 164.

[105]) 'Werther', 15. Mai, Jub.A. 16, 7.

[106]) Plp. zu Faust I, W.A. I, 14, 287, Plp. Nr 5, Inselausgabe 1942, S. 501.

[107]) So in der für das 18. Buch von 'Dichtung und Wahrheit' im Jahre 1816 entworfenen Skizze, Plp. Nr 63, W.A. I, 15 II, 176, 86; Plp. Nr 70, Inselausgabe 1942, S. 521.

nannt hat. Und wie der Dichter es verstanden hat, so ein längst verlebtes und nun wieder aus der Bewußtlosigkeit des Todes erwachtes Wesen darzustellen, das gehört zu dem Schönsten des ganzen dritten Aktes. Dieses Erwachen Helenas zum Wieder-Leben ist auch ein Erwachen zu dem Gedächtnis ihrer ganzen furchtbaren Vergangenheit, die nach dem Gesetz des Hades für alle Ewigkeit ihre Gestalt stempelt[108]): „Ist's wohl Gedächtnis? War es Wahn, der mich ergreift? War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein, Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?"[109]) und wie sie, von der Phorkyas an alle ihre Schicksale erinnert mit den wiederheraufkommenden schmerzlichen Erinnerungen sich selbst nur als Traumbild in einem furchtbaren Traum erscheint und in Ohnmacht sinkt: „Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol"[110]). Kein Zweifel, vor allem diese Szene zeigt, daß der Orkus diese wiedergekehrte Helena eben doch nicht ganz losgelassen hat. Und weiter: vom Blendwerk der Magie bleibt alles umspielt, es ist keine Frage, Mephisto *spielt* die Schaffnerin Phorkyade, ja er spielt sie. Denn alles ist irgendwie auch wieder wie ein aufgeführtes Spiel, das schließlich mit dem Todessturz des Sohnes, dem die Mutter in den Tod folgt, gräßlich zerreißt.

Ist Faust also nicht doch ein von Schiffbruch zu Schiffbruch Treibender, ewig Begehrender, ewig Scheiternder? Gescheitert mit seinem gelehrten Wissenstreben, gescheitert als Magier, als er das Riesenantlitz des Geistes der Erde nicht ertragen konnte, verzweifelt, Glauben, Hoffnung und Geduld verfluchend und damit reifgeworden, um dem niederen Widergeist anheimzufallen, den er nicht rief, der sich aber nun an ihn heftet, gescheitert in seiner Liebe zu dem armen Gretchen, das er zerstörte, ohne es zu wollen, gescheitert in dem unerhörten Unterfangen, Helena zu gewinnen, und schließlich auch mit dem großen neuen Plane scheiternd, Neuland zu schaffen – denn die Dämonen des Wassers warten nur darauf, das große Werk wieder fortzuschwemmen und endlich, den ein ganzes Leben lang ersehnten „höchsten Augenblick" in einer erhebenden Vision, aber eben doch nur Vision, erlebend und so sterbend, ein Gescheiterter, Vielgetäuschter bis zuletzt: denn jener Spatenklang, der durch die Nacht der ihm selbst unbewußten Blindheit sein Ohr trifft, gilt nicht dem leidenschaftlich befohlenen neuen Werk, sondern dem „länglichen Quadrat", dem Grabe, das man bereits für ihn aushebt. Ist also 'Faust' nicht doch die Tragödie des unheilvoll maßlos leer be-

---

[108]) Zur Interpretation dieser Helenaszene wichtig: 'Polygnots Gemälde', 'Über den Besuch des Odysseus in der Unterwelt', Ende: „Bei den Toten ist alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, *fixiert sich für alle Zukunft.* Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor" (W.A. I, 48, 116, 23 ff.).

[109]) 'Faust II', 3. Akt 8838.

[110]) 'Faust II', 3. Akt 8881.

mühten Strebens? Und wäre dann Helena, im Zusammenhang des Ganzen nicht doch nur ein Wahn? – was sie nach allem, was wir bisher festgestellt hatten, doch nicht sein kann. Der scheinbare Gegensatz, auf den wir so herausgekommen sind, führt uns auf die Frage nach dem Blickpunkt, unter dem wir das ganze Faust-Geschehen zu betrachten haben. Es geht darum, einen Horizont der Betrachtung zu gewinnen, unter dem dieser Gegensatz kein Gegensatz ist. Es geht darum, den Charakter der Wirklichkeit zu bestimmen und abzugrenzen, der, nach dem Willen des Dichters, in der Welt des Zweiten Faustdramas herrscht.

8.

Das Drama beginnt mit einem Prolog im Himmel und endigt im Himmel. Damit rückt die ganze Weltwirklichkeit des Faust unter den Blickpunkt des Ewigen, Absoluten. Unter diesem Blickpunkt hört die Wirklichkeit zwar nicht auf, reelle Wirklichkeit zu bleiben. Jedoch sie bemißt sich nun anders, als sie sich selbst bemißt, wird hintergründig, durchsichtig und ist wahrhaft wirklich allein in dem Maß, in dem sie ein Gleichnis des Ewigen und Zeichen eines Höheren ist. Ihr höchster Charakter ist der Charakter als Symbol[111]).

Von Jugend auf hatte Goethe die Realität im Grunde so erfahren. Er sagt es selbst zu Eckermann: „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln“[112]). Goethes ganze Dichtung war, als die „Erlebnisdichtung“, die sie war, immer zugleich symbolisch. Da ist in Wahrheit kein Unterschied. Nur muß man – wie bei Homer[113]) – Symbolik im Sinne jener *unwillkürlichen* Symbolik fassen, die zunächst nur die einfachen Lebensdinge faßt und hinstellt, dabei aber in dem besonderen unwillkürlich auch immer ein Allgemeines mit ergreift. „Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist“, sagt Goethe selbst[114]). Oder: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als

---

[111]) Die grundlegende Bedeutung des Symbolcharakters der Faustwirklichkeit hat außer W. Emrich, der in seinem Buch die Faustsymbolik in ihrer ganzen motivischen Verzweigung verfolgt, neuerdings vor allem Benno von Wiese bemerkt und gebührend stark betont: „Jedes Verständnis des zweiten Teils ist an die Fähigkeit gebunden, Wirklichkeit symbolisch zu sehen und die Bildwelt der Dichtung als Spiegel-Bild solcher ursprünglich geschauten Symbole zu deuten.“ Auch den Charakter Faustens als die „an ihren Welten symbolisch dargestellte Monade“ – ich sage lieber: „Entelechie“ – hat v. Wiese vortrefflich erkannt: 145.

[112]) Eckermann Gespräche, 2. 5. 1824 (am Ende).

[113]) ‘Von Homers Welt und Werk’ 2, 1952, S. 330.

[114]) Beispiele symbolischer Behandlung (Ausgabe letzter Hand Bd. 31, S. 411).

Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ [115]). – Allein: „im Greisenalter werden wir alle Mystiker“ [116]). Das bedeutet für den alten Goethe, daß das Ewige, das Göttliche, die „Wahrheit“, die er auch jetzt nicht aufhörte, im Sinnlich-Gegebenen bezeugt und angedeutet zu finden, sich immer mehr ins Geheimnis zurückzog und dem Gegebenen immer mehr den überwiegenden Charakter des Symbols beließ. Unzählige Aussprüche des alten Goethe deuten auf diese Wendung. „Und deines Geistes höchster Feuerflug Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug . . .“ [117]). – „Schauen, wissen, ahnen, glauben“ heißen ihm die „Fühlhörner . . ., mit denen der Mensch in's Universum tastet“ [118]). Und er sagt, seine Naturstudien hätten ihn an die Schwelle gelockt, „wo wir in den Glanz der Gottheit hineinblicken, ohne zu erblinden“ [119]). – „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen: wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen“, wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen. – Dieses gilt von allen Phänomenen der faßlichen Welt“ [120]). – Auch Faust muß sich von der Sonne abkehren, als ihm „aus jenen ewigen Gründen“, ihn blendend, „ein Flammenübermaß“ entgegenbricht, muß sich genug sein lassen an des „bunten Bogens Wechseldauer“ [121]) über dem Wasserfall.

„Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“ – „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“ – Diese beiden Worte stehen bedeutungsvoll im Prolog und im Epilog des Zweiten 'Faust'. Sie sind grundlegend für den Charakter der Realität, der in der ganzen Faustdichtung herrschend ist.

Die Dinge der Welt, in der die Zeit, die „Verzehrende“ regiert, sind wesenhaft vergänglich. Sie fallen, fallen wie die sprühenden Tropfen über dem Wasserfall. Allein in diesem unaufhörlichen Fall *steht* ruhig an seinem Ort der farbige Bogen. Er zeugt von dem unendlich fernen Licht, das uns zurückwirft, wenn wir es unmittelbar schauen wollen. Es erscheint in ihm vielfältig gebrochen und also geschwächt, allein zugleich auch wunderbar lebendig und erquickend. Denn die vergänglichen Dinge sind in dieser Faustwelt auch nun wieder nicht nur traurige Schatten, wie in Platons Höhlengleichnis, das auf eine bedeutsame Weise mit Goethes Regenbogen-Gleichnis verbunden und zugleich von ihm getrennt ist. Die Dinge und Erscheinungen dieser

[115]) 'Maximen und Reflexionen', Aus Kunst und Altertum 1821–26, Jub.A. 38, 266.

[116]) Gespräch mit Förster vom 16. 10. 1829.

[117]) 'Proömion' V 9 f., Jub.A. 2, 239.

[118]) Brief an Ch. Dietrich v. Buttel vom 3. Mai 1827.

[119]) Stelle bei K.J. Obenauer 'Die Naturanschauung der Goethezeit' in: 'Von deutscher Art in Sprache und Dichtung' IV, 1941, 203.

[120]) 'Versuch einer Witterungslehre', Jub.A. 40, 55.

[121]) 'Faust II', 1. Akt 4707 f. und 4722.

Welt sind bunte, belebende Farben. Goethes ganze Farbenlehre beruht darauf, daß die Farbe eine Abart des Schattens ist („ein Schattiges“ [122]). Als Farben des Regenbogens aber sind sie Erscheinungen und die Dinge nicht lediglich umrissener Raub (*στέρησις*, *Privation*) des Lichtes. Sie bleiben als die Erzeugnisse von Finsternis und Licht im Trüben doch lichtartig und bezeugen selbst in ihrer geschwächten Gebrochenheit auf eine für Menschen immer noch ergötzliche Weise das Göttlich-Ungeheure des Lichts. Und so *bezeugen* sinnlich gegenwärtig auch die Dinge und Erscheinungen der Welt, so sehr sie als Abglanz, Bild, Zeichen, Gleichnis, Symbol, nur abgeschwächt und scheinhaft sind, im Vergänglichen doch das Absolute, bezeugen es auf eine positive Weise. Auch im Schein, gemessen *an* dem Absoluten, erscheint doch etwas *von* dem Absoluten. Und so beglückt denn auch wieder der Schein mit dem, was in ihm, menschlich ergreifbar, erscheint, den Menschen. – „Freuet euch des *wahren Scheins*“ [123]).

Es gibt zwei Arten von Religionen: die offenbarenden und die bezeugenden. Die offenbarenden sind ihrem Wesen nach geschichtlich. Ein Akt der Offenbarung macht hier in der Zeit den Einschnitt, und die Offenbarung, die endgültig ist, hat sich in einem heiligen Buche aufbewahrt. Die bezeugenden, die es mit der ungeheuren Größe Gottes nicht in Einklang bringen können, daß er sich irgendwo und irgendwann Menschen ‘offenbart’ hat, halten sich an die Natur. Diese wird ihnen zu einem unendlichen Feld – nicht der Offenbarung, doch der Bezeugung Gottes. Für Goethe als einen ganz entschiedenen Bekenner der bezeugenden Religionsart kann die Wirklichkeit, die sich ihm vor allem in der Natur darstellt, selbst gemessen an dem Absoluten, nicht in ein trauriges Nichts zusammensinken. Sie ist nicht Gott, aber sie ist göttlich. Und der Mensch bemüht sich in ihr nicht ganz vergeblich. Auch dem „Unzugänglichen“ kann er schließlich doch etwas abgewinnen, wenn er „in dem ihm Zugänglichen, nur nach allen Seiten“ [124]) geht und sich befestigt. Die Welt wird weder vor dem Menschen noch vor Gott zum Jammertal eingeebnet. Es gibt in ihr Höhenunterschiede. Sie ist gestuft. Es gibt in ihr „höhere und niedere Regionen“. Das hat für den Charakter der Realität in Goethes ‘Faust’ seine eindeutigen Folgen.

Die Realität der Faustwelt ist in sich geschichtet. Sie kennt „niedere und höhere Regionen“, und das Reale des Realen hat in dieser Welt nicht einen unbedingten Vorrang. Da, wo alles zum Spiegel und Gleichnis wird, das seinen Wert und seine Seinskraft ganz von dem Fernen her erhält, das sich in ihm spiegelt und bezeugt, haben die kompakten Realitäten, die sich in der Alltagswelt so großspurig bewegen, nichts unbedingt voraus vor dem nur

[122]) ‘Farbenlehre’, Didaktischer Teil 69, W.A. II, 1, 31, 17.

[123]) ‘Gott und Welt’, Epirrhema, Jub.A. 2, 249.

[124]) vgl. ‘Gott, Gemüt und Welt’, Jub.A. 4, 4, 29 f. – „Willst du ins Unendliche schreiten, / Geh nur im Endlichen nach allen Seiten.“

Vorgestellten. Auch die im Alltagssinn „realen" Dinge stellen ja nur vor und sind desto wirklicher, je reiner sie das Unendliche in der Endlichkeit vorstellen. Darum können in dieser Faustwelt neben die kompakten Dinge der Alltagsrealität auch jene anderen scheinbar flüchtigen, fließenden, spielenden Gebilde der Vorstellung treten wie Traum, Vision, Gespenst, Phantasmagorie, Maske, Mummenschanz, Theater. Sagt von den Menschen doch Phorkyas: „Gespenster sämtlich" sind sie „gleich wie ihr" [125]), und zu der sich für einen Traum haltenden Helena: „Wenn Wahres Traum ist, kann der Traum das Wahre sein" [126]). Man erkennt schon hier, daß nach allem Helena nicht unwirklich in dieser Welt zu sein braucht, weil sie nicht ganz „real" ist und weil es um sie, auch nachdem sie zum Leben zurückgekehrt ist, so spukhaft bleibt.

Wie aber steht der Mensch in dieser Welt, die ihrem höchsten Charakter nach Abglanz und „Wechseldauer" ist? – Auch er ist vergänglich. Alles was er hat und kann, mag hingehen: Kraft, Besitz, Wissen, Glück, Tugend, Einsicht. „Und was sich an Jener Stelle Nun mit deinem Namen nennt, Kam herbei wie eine Welle, Und so eilt's zum Element" [127]). Kann er in diesem Unbestand der Vergänglichkeit nicht doch etwas Dauerhaftes haben? Wenn ja, so als der Wechselnde in dieser wechselnden Welt allein in einer Form, der Form der *Wechseldauer*. Der Mensch, in seinem innersten Wesen, muß etwas sein, das, selbst bewegt, ständig von einem zum anderen fortgeht und sich doch ständig in diesem Weiterschreiten gleichbleibt. Dieses bewegte Beständige ist mit einem Wort: das *Streben*. Der Mensch ist wesensmäßig Streben. Dieses Streben, das der Mensch ist, ist dem zugeordnet, was die ganze Natur beherrscht: dem Drange sich zu steigern. Allein, der Weg dieses strebenden Menschen ist, wie es in dieser Welt der Vergänglichkeit nicht anders sein kann, nun wieder unbeständig. Das menschliche Streben ist unter dem Blickpunkt des Absoluten: Irren auf alle Fälle. Dies ist, weit entfernt von jeder bloßen Toleranz, der unerbittliche, große Sinn des Wortes, das Gott selbst im Prolog im Himmel über den Menschen spricht: „Es irrt der Mensch, solang er strebt." Der Irrtum ist dem Streben notwendig zugeordnet, das doch wieder als beirrtes Streben die einzige Form ist, Höhe zu gewinnen und mit dem Wahren in Fühlung zu gelangen. So sagt es auch eindeutig das Distichon in den 'Vier Jahreszeiten' [128]).

Irrtum verläßt uns nie; doch ziehet ein höher Bedürfnis
Immer den *strebenden* Geist leise zur Wahrheit hinan.

---

[125]) 'Faust II', 3. Akt 8932.

[126]) Plp. zu Faust II, Nr 174, W.A. I, 15 II, 233; Plp. Nr 192, Inselausgabe 1942, S. 567.

[127]) 'Dauer im Wechsel', V. 29 ff., Jub.A. 2, 243.

[128]) 'Herbst', Jub.A. 1, 241.

Ist das Eigenste, Dauerhafteste, was im Menschen sein kann, das Streben, so ist dies Streben doch beirrtes Streben. Jedoch dies beirrte Streben, welches Goethe nicht anders als ein Streben zu Höherem, als Steigerung verstehen kann, bleibt doch in allem das Edelste am Menschen. Es allein ist das an ihm, was ihm sogar die Gewißheit der Unsterblichkeit geben kann, wie dies der alte Goethe mehrfach ausgesagt hat. „... Wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinem Geist nicht ferner auszuhalten vermag[129])". Der Mensch kann um seines „bemühten Strebens" willen, so sehr er als Mensch auch irren mußte, schließlich sogar „erlöst" werden, wie es wieder im 'Faust' vom Himmel herabtönt. Und Streben, Steigerung endlich wird auch das sein, was ihn, den „Geretteten", in jener anderen Welt erwartet: „Komm! hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach"[130]). Der Mensch, als der rastlos Strebende, ist – Entelechie.

Den Begriff der „Entelechie" faßt Aristoteles, der ihn als erster in unser Denken eingeführt hat, in doppelter Weise. Entelechie (entelecheia von ἐν τέλει ἔχειν) ist einmal das „Sich im Ende (der Vollendung) Halten" und als dieses die höchste Steigerungsstufe, höchste erreichbare Stufe der Selbstverwirklichung eines Wesens in der naturgegebenen Abfolge seiner verschiedenen Daseinsphasen, wie jene voll erblühte Rose und wie Helena, die Schönheit. Entelechie ist sodann das lebendige Gerichtetsein auf das Ende, die Vollendung hin und damit überhaupt der lebendige, selbsttätige Wesensinbegriff, der sich selber unveränderlich gleichbleibt und durchdauert, sich dabei aber zugleich in immer neuen Abwandlungen von Form zu Form manifestiert. In diesem zweiten Sinne definiert Goethe das Wort nach dem Vorgang Leibnizens einmal als „das Wesen, das immer in Funktion ist" und: „das sich in rastloser Tätigkeit erhält"[131]). Auch das Wort von der „Geprägten Form, die lebend sich entwickelt" aus den 'Urworten, orphisch' trifft genau den lebendig-aktiven Aspekt des Entelechie-Begriffs. – Wir haben in dieser Abhandlung bereits mehrfach Anlaß gehabt, diesen Entelechie-Begriff hereinzuziehen, und wir meinen, daß er, mit Vorsicht verwendet, so etwas

---

[129]) Eckermann Gespräche, 4. 2. 1829. Hierzu natürlich auch das bekannte Gespräch mit J. D. Falk vom 25. 1. 1813, in dem die Überzeugung von der Unsterblichkeit auf die Monadenlehre aufgebaut wird. Der hier mehrfach auftretende Begriff der „Intention" entspricht dem Faustischen Begriff des Strebens. – Hierzu auch: an Zelter 19. 3. 1827: „Wirken wir fort bis wir, vor oder nacheinander, vom Weltgeist berufen in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten, denen analog in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen!"

[130]) 'Faust II', 5. Akt 12094 f.

[131]) An Zelter, 19. 3. 1827: „Die entelechische (!) Monade muß sich nur in rastloser Thätigkeit erhalten; wird ihr diese zur andern Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen."

wie einen Schlüssel für die Interpretation des Zweiten 'Faust' hergeben kann[132]). – „Chor der Engel (Faustens *Entelechie* heran bringend)", hatte Goethe selbst ursprünglich in der Schluß-Szene des Dramas[133]) (vor Vers 11 954) geschrieben, was dann später (vor Vers 11 934) durch die dort hinzugefügten Worte „Faustens *Unsterbliches* tragend" ersetzt wurde. Es ist die Stelle, wo auch das verheißungsvolle „Wer immer strebend sich bemüht . . ." von den Engeln über Faust gesagt wird. Das „Unsterbliche" am Menschen ist die Grundform, die durch das tätige, durch Gestaltung und Umgestaltung fortgehende Streben charakterisiert ist, die Entelechie.

Das Reich, in dem das Geschehen des Zweiten 'Faust' sich bewegt, ist das ungeheure Reich der Natur. Dieses ist, wie Goethe selber sagt, beherrscht von den beiden Prinzipien der Polarität und der Steigerung, und entsprechend ist Entelechie das Prinzip des Menschen als der höchsten Steigerung der Natur. Den sich ständig steigernden Weg der Natur verfolgt das 'Faust'-Drama in ganzer Breite von der Mummenschanz, wo die All-Natur, gipfelnd in der Erscheinung des Pan, in der Gestalt der Maske sich offenbart, über die gespenstisch-spukhaften Hypostasen der Kräfte der griechischen Natur in der Klassischen Walpurgisnacht bis zu Helena, dem potenzierten Leben. Und so durchschreitet auch Faust diese Welten „wie auf einem steigenden Terrain"[134]) zu Helena und über sie hinaus zu jenem „Schöpfungsgenuß von innen"[135]), als er dem Meer die neue Erde abringt, so stirbt er angesichts neuer ungeheuerer Real-Visionen und wird auch nach dem Tode weiter hinaufgetragen, immer derselbe, in seinem Grunde, und doch sich wandelnd, abwandelnd, steigend und sich steigernd.

Die strebende Entelechie, als das Unsterbliche im Menschen, empfängt ihre Bestätigung von dem Ewigen her, auf das das Streben gerichtet ist. Allein dies Streben aus dem ganzen Wesensgrunde ist im Menschen, solange er lebt, nun wieder in die Vergänglichkeit hinein gebannt, mit dieser tritt es in Widerspruch und geht in die Irre, wird zum „beirrten Streben", je höher,

[132]) Den Begriff der Entelechie haben bereits Wilhelm Hertz, 'Goethes Naturphilosophie im Faust', 1913, und die, die ihm gefolgt sind, vor allem Theodor Friedrich: 'Goethes Faust erläutert', 1932, S. 157: 'Zur Interpretation des Zweiten Faust', herangezogen, ohne allerdings damals genug zu bemerken, daß es nicht darum geht, die Faustdichtung Goethes *aus* seiner Naturphilosophie zu interpretieren, sondern daß Goethes Dichten und Gestalten ebenso wie sein Schauen und Denken, nur die beiden verschiedenen Seiten von der Art sind, wie Goethe lebt und lebend tätig dem großen Naturleben zugewandt ist. Auf dieses große Naturleben und seine ebenso dichterische wie gedankliche Konzeption Goethes gilt es durchzustoßen als dem gemeinsamen Grund seines Dichtens wie Denkens. Nur so hat es einen Sinn, Goethes Naturphilosophie zur Interpretation seines Faust heranzuziehen.

[133]) 'Faust II', 5. Akt, La zu 11934 und 11954, W.A. I, 15 II, 165.

[134]) Eckermann Gespräche, 16. 12. 1829.

[135]) Plp. zu 'Faust I' (s. Anm. 106).

ewiger, unmöglicher das unendliche Ziel ist, dem es nachstrebt. In diesem Sinne ist Streben Irren auf alle Fälle. – Jedoch wie die Welt als Abglanz, Gleichnis nun wieder ihre Stufungen hatte, „niedere und höhere Regionen", so hat auch das menschliche Irren seine Stufen: man kann auf niedere und höhere Weise, kann „herrlich" irren. Höchst bedeutsam tritt an dieser Stelle das Wort ein, welches Goethe am 3. November 1820 über den 'Faust' an C. E. Schubarth schreibt. Dieser hatte Goethe in einem dreizehn Seiten langen Brief seine Vermutungen über das Geschehen im zu erwartenden Zweiten Teil des Dramas und zumal die „Auflösung" (wie er sie sich vorstellte) mitgeteilt und nach dem unvermeidlichen „Idealismus" jener Zeit gemeint, daß Faust „sich dem Ideellen nähern und zuletzt darin sich entfalten werde". Goethe berichtigt das mit schonsamer Hand, doch deutlich: „Daß man sich dem Ideellen nähern und zuletzt darin sich entfalten werde, haben Sie ganz richtig gefühlt; allein ... es gibt [vor solcher Entfaltung im Ideellen] noch manche herrliche, reale und phantastische Irrtümer *auf Erden*[!], in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten, gemeinen Teile geschieht, verlieren dürfte. – Durch diese sollte unser Freund Faust sich auch durchwürgen" [136]). – Das heißt: eine Erhebung ins Ideale soll Faust nicht erfahren. Er soll ein Mensch, soll *auf Erden*, soll ein auf Erden *Irrender* bleiben. Die Art seines Irrens soll es sein, wie er sich dem Ideellen nähert, wie sich das Ideelle für ihn verwirklicht. Im Streben auf das Ideale hin irren ist „herrlich irren", da ergeben sich „herrliche Irrtümer". Diese gibt es für Faust (nach dem wahren Plane Goethes) „noch" – nämlich auch bevor er wirklich an das Ideale rührt – „auf Erden". Irrt Faust hier, „verliert" er sich hier, so ist das eine „edlere, würdigere, höhere" Art zu irren und sich zu verlieren als im ersten Teil des Dramas, wo sich Faust eingeengt in „gemeinen", „kümmerlichen" Verhältnissen bewegte. Jetzt ist er hinausgeführt, „erhoben" in „höhere Regionen", „würdigere Verhältnisse", und so ist auch nun sein Irren „höher", „würdiger" und werden seine Irrtümer nun „herrliche" sein, reale wie phantastische. Fragt man, welches im Zweiten Teil des 'Faust' nun diese „realen" und welches jene „phantastischen" Irrtümer sind, so wollen wir uns hüten, dem dichterischen Gebilde Daumenschrauben anzulegen und hier genaueste Bestimmungen zu treffen. Das Reale und Phantastische greift, wie

---

[136]) An Schubarth, 3. 11. 1820, W. A. IV, 34, 5, 8 ff. Die Stelle aus dem Brief an Schubarth kehrt mit geringfügigen Änderungen wörtlich wieder in einem undatierten Gespräch mit Riemer (Gespräche 8, 123 f.; Riemer 2, 468 f.; Gräf 1962). Das Gespräch mit Riemer wird dadurch auf Ende 1820 datiert. Bei der wörtlichen Übereinstimmung läßt sich nur denken, daß Goethe seinen Brief an Schubarth Riemer gezeigt und dieser sich sogar die betreffende Stelle notiert hat. Das scheint ein bezeichnendes Licht darauf zu werfen, wie – bei Riemer, und wohl auch bei Eckermann, anders bei Kanzler Müller, – die 'Gespräche mit Goethe' entstanden sind.

wir sahen, vielfach in dem Drama ineinander. Jedoch liegt es, aufs Ganze gesehen, nah genug, daß alles was mit Auftreten am Kaiserhof, mit Kriegsentscheidung, Machtgewinn und der Herrschaft über die Meeresküsten zusammenhängt auf jene „realen Irrtümer" hinweist, während der Gedanke Faustens, Helena auf eine durchaus „phantasmagorische" Art für sich zu gewinnen und zu besitzen, Fausts „phantastischer Irrtum" und als solcher doch auch wieder einer der „herrlichsten" ist. In dem durch Goethe selbst gelieferten scheinbar paradoxen Begriff des „herrlichen Irrtums" jedenfalls finden sich schließlich beide gegnerische Auffassungen Helenas, von denen jede nicht ganz falsch und nicht ganz richtig ist, die positiv erhebende und die skeptisch herabsetzende, in der höheren Wahrheit aufgehoben.

Schönheit, als „höchstes irdisches Gut", ist vergänglich. Sie ist Abglanz des Ewigen im Vergänglichen. „Warum bin ich vergänglich, o Zeus ? so fragte die Schönheit. Macht' ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön" [137]). „Schönheit kommt von Schein" [138]), bemerkt Goethe ein andermal. Der Gedanke Faustens, Helena dem Räuber Paris abzujagen, sie zu „retten", daß sie „doppelt sein sei", sowie „sehnsüchtigster Gewalt" die „einzigste Gestalt ins Leben zu ziehen", war der Irrtum eines „Verwegenen" und „unmögliches Begehrenden". Schönheit läßt sich nicht rauben, nicht wie ein Ding besitzen. Nur im Sehnen, Suchen, Trachten kann sie Erscheinung werden. Und wie bei dem alten Platon nur nach langem ernsthaftestem Bemühen auf den niederen Wegen der Wahrheitsprüfung es wohl einmal sein kann, daß das eigentlich Seiende, „Fünfte" wie ein Licht aufleuchtet, das sich nun weiternährt, so kann es sein, daß Helena, die Schönheit nach einer langen Suche, die zu den Grundfesten der Erkenntnis dringen muß, auf einmal da ist und es sagt: „Da bin ich, da". Doch dieses ihr Da-sein, das „Pflicht" ist, ist nur ein „Augenblick", ein „höchster Augenblick" freilich, der „Ewigkeit" in sich faßt (Vermächtnis: „der Augenblick ist Ewigkeit"), und in dem – für einen Augenblick – Zeit und Endlichkeit aufgehoben sind. Allein, in dieser Welt des Zeitlichen gehen auch solche höchsten Augenblicke vorüber, wie Faust in der ganzen Tragödie drei erlebt: als er Gretchens Liebe gewinnt: „Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung sein. Nein, kein Ende! Kein Ende!" [139]), als ihm Helena gewonnen ist und als er strebend vorfühlend im Geistesblick ein neues, wieder anfängliches, freies Volk – eine neue Art Griechenland – auf der dem Meere abgerungenen „neuesten Erde" erblickt – dreimal kurz hintereinander ein Absturz, dreimal ein schmerzhaftes Scheitern. Jedoch in jenen „höchsten Augenblicken", in Liebe, Schönheitsgenuß, Schöpfungsgenuß ein Rühren an das Höchste

[137]) 'Vier Jahreszeiten, Sommer' 35, Jub.A. 1, 239.
[138]) 'Der Sammler und die Seinigen', Jub.A. 33, 167.
[139]) 'Faust I', 3194 f., Garten.

und Innesein des Herrlichsten, was es gibt: ewige Sterne, für einen Augenblick aufleuchtend im Spiegel unseres bewegten, wirr flutenden, dunklen Elements.

9.

Das etwa war es, was wir auf diesen Blättern, vorläufig, über den Zweiten Teil von Goethes 'Faust' auszumachen suchten. Wie im Eingang betont, ging es darum, einen elementaren Horizont für die fortgehende Interpretation abzustecken. Einen solchen meinen wir immerhin für Helena mit unserer Zusammenstellung über Goethes Schönheitsauffassung und für die gesamte Faustwelt mit dem Nachweis jenes wesenhaften Symbolcharakters der Wirklichkeit gewonnen zu haben. Vielleicht wäre damit eine Möglichkeit angedeutet, wie man über das einseitige Für und Wider im Streite der Meinungen zu einem umfassenderen und angemesseneren Grundaspekt hinausgelangen könnte. Es geht darum, zu erfassen, wie in dem weisen Spiel des alten Goethe mit dem unwirklichen Wirklichen und dem wirklich Unwirklichen sich erst die „Richtigkeit" dieser Welt begreift. Das ganze phantasmagorische Getriebe des Helena-Aktes, aber auch bereits der Mummenschanz, der Erfindung des Papiergelds, der Klassischen Walpurgisnacht, der Kriegsentscheidung sowie endlich jenes auf die Gewinnung einer „neuen Erde" gerichteten Kampfes mit dem Meer erweist die „Lage" des Menschen im „Doppelreich der Geister" weder als naiv-positiv bekennerhaft noch als skeptisch verzweifelnd, sondern als „real" – nämlich amphibolisch-tragisch.

„Faust. Eine Tragödie" hat Goethe selbst über sein Riesendrama geschrieben. Und wirklich ist das Drama, das „in bedächt'ger Schnelle" im „engen Bretterhaus" den „ganzen Kreis der Schöpfung" ausschreitet und „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" wandelt [140]), die Tragödie des „Menschen in der Welt", die Tragödie desjenigen, der auf der Grenze steht zwischen (platonisch gesprochen) Realität und Idealität oder (volkstümlich geredet) Vergänglichkeit und Ewigkeit. Goethes 'Faust' ist die Tragödie des Menschseins selbst, die Tragödie jenes „beirrten Strebens", das der Mensch *ist*, sofern er überhaupt etwas ist und nicht im „Gemeinen", „Niederträchtigen" (d. h. Niederziehenden) verbleibt: zum Scheitern verurteilt, sofern er strebt, im Scheitern aber auch, sofern er strebte, an Höheres und Höchstes rührend. Goethes 'Faust' ist darum weder naiv-optimistisch noch skeptisch-resignierend. In beiden Fällen wäre er ja keine „Tragödie". Das Drama will weder programmatisch verhimmeln noch abschrecken, was beides nicht Goethes Art als Künstler war. Und, es moralisiert nicht: will man Moral bei Goethe finden, so ist auch dafür gesorgt, doch muß man sie bei ihm woanders

---

[140]) 'Faust I', 239 ff., Vorspiel auf dem Theater.

suchen. Goethe als Künstler aber stellt dar. „Die wahre Darstellung" aber „billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge, und dadurch erleuchtet und belehrt sie" [141]). Goethe als Dichter zeigt in Bildern und Gestalten *was ist* und *wie* es *ist*, das Seiende in der ihm eigenen doppelten Geschichtetheit: als Symbol, und er tut es in seinem hohen Alter mit jener bejahenden Illusionslosigkeit, mit der er damals sehr düster in die Zeit und auf den Menschen blickte und doch das Wort zu sprechen vermochte: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut" [142]). - „Ens est bonum".

Allein, mit all diesem glauben wir durchaus nicht, *die* gültige Faust-Interpretation geliefert zu haben. Was wir freizulegen suchten, waren einige Teile des „inneren, lebendigen Knochengerüstes" von Goethes Grundkonzeption. Der Dichter hat selber nicht lange vor der Vollendung seines 'Faust' darüber an Zelter geschrieben, daß es nicht leicht sei, „ein solches inneres, lebendiges Knochengerüst mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenbares Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache." [143])

Auch uns war es nicht um die Enträtselung des „offenbaren Rätsels" zu tun, wenn wir uns damit zu schaffen machten, noch wollten wir Rezepte darüber geben, wie man sich „fort und fort daran ergötzen" und weiter mit ihm „zu schaffen machen" solle. Nur um die annähernde Bestimmung des *Goethisch richtigen Ortes des Rätsels* ging es, damit, wenn wir weiter an diesem Rätsel strebend irren, wir vielleicht nicht gar zu sehr an ihm vorbei und ins Leere irren mögen.

---

[141]) 'Dichtung und Wahrheit' XIII, Jub.A. 24, 172.
[142]) 'Der Bräutigam' V. 16 Jub.A. 2, 229.
[143]) An Zelter, 1. 6. 1931, W.A. IV, 48, 206, 2 ff.

BILDHAFTE DARSTELLUNG IN DEN 'WAHLVERWANDTSCHAFTEN'

Von H. G. Barnes (Oxford)

„Man findet sich schon glücklich genug, wenn man sich in dieser bewegten Zeit in die Tiefe der stillen Leidenschaften flüchten kann“[1]). Diese Worte spiegeln den Kontrast wider, der zwischen dem Zauberkreis der stillen Leidenschaft besteht, in dem die Hauptgestalten der 'Wahlverwandtschaften' sich bewegen, und dem Treiben der Außenwelt, die vornehmlich Luciane und der Graf vertreten. Den ethischen und gesellschaftskritischen Gesichtspunkten dieses hochpoetischen Romans ist von jeher viel Aufmerksamkeit geschenkt worden. Neuerdings spricht in einer glänzenden Interpretation Paul Stöcklein von „Gesellschaftskritik, wie sie sich ... um Luciane verdichtet“[2]), und er bezeichnet nicht nur Ottilie, sondern auch Luciane als Opfer ihres Zeitalters: „Aber das Jahrhundert richtet beide zugrunde.“ Diese Betonung der Gesellschaftskritik hat vielleicht dazu geführt, daß man die strukturelle Bedeutung der lebenden Bilder im zweiten Teil des Romans übersieht. Sie werden als Beweis der künstlerischen Unkultur der vornehmen Welt gedeutet. Walzel warnt gleichsam vor deren Überschätzung: „Kein Kenner von Goethes Kunstanschauung wird glauben, daß Goethe an lebenden Bildern wirklich ungebrochene Freude empfunden habe. Viel zu scharf sonderte Goethe zwischen Wirklichkeit und Kunst“[3]). Die Frage erhebt sich, ob die Übertragung von Goethes Abneigung gegen lebende Bilder in Weimar auf lebende Bilder im Roman der Goetheschen Sonderung zwischen Kunst

---

[1]) Goethe an Frau von Eybenberg, 16, 6, 1809.

[2]) Goethes Werke, Gedenkausgabe 1949 Bd 9, S. 702. Unter älterer Literatur vertritt der Aufsatz Walzels am deutlichsten die gesellschaftskritische Tendenz: „Goethes 'Wahlverwandtschaften' im Rahmen ihrer Zeit“, 1906 (in Walzel: 'Vom Geistesleben alter und neuer Zeit', 1922). In der Einleitung zu seiner Ausgabe des Romans schreibt Benno von Wiese: „Auf das Morbide, Unfromme, Künstliche dieser ganzen Gesellschaftsordnung ist mit Recht wiederholt hingewiesen worden. Auch die laute und nach außen glänzende Luciane gehört noch in dieses Gesamtbild: Affenwesen!“ (Hamburger Goethe Ausgabe, Bd 6, S. 660). Eine so massive Verurteilung dürfte schwerlich am Platz sein, denn das „Affenwesen“ hat auch eine andere Funktion.

[3]) Goethes Werke, Festausgabe 1926, Bd 13, S. 23.

und Wirklichkeit wirklich entspricht. Auch Stöcklein bucht die lebenden Bilder unter die Sünden der Gesellschaft: „Da sind die lebenden Bilder, deren Wunderlichkeit und Peinlichkeit der Erzähler selbst nicht ganz verschweigen kann“ [4]). Die künstlerische Verklärung Ottiliens, die auf der gleichen Linie mit den lebenden Bildern steht, hat ebenso zwiespältige Beurteilung gefunden. Walzels Feststellung: „Ebenso verrät eine Bemerkung des Gehülfen . . . (II, 7), daß Goethe durchaus nicht mit dem Architekten für die Kunst des Mittelalters eintritt“ [5]), dürfte auch eine Verwechslung von Kunst und Wirklichkeit sein. Stöcklein wertet die Kunsttätigkeit des Architekten negativ als Nachahmung und dehnt seine anti-romantische Interpretation auch auf Eduards und Ottiliens Liebe aus. Wenn diese sich auf einem Spaziergang verirren und in einer Schlucht die von ihnen gesuchte Mühle entdecken, berichtet der Erzähler: „Sie entschlossen sich kurz und gut, über Moos und Trümmer herabzusteigen“ (I, 7). Dies bietet ihm dann Gelegenheit, Ottilie bildhaft darzustellen, wie sie dem verliebten Eduard erscheint. In der antiromantischen Interpretation wird der Abstieg zum Symbol des romantischen Liebestodes: „Sie fühlen den Kitzel des saugenden Abgrunds: romantischer Eros“ [6]).

Als Folge der gesellschaftskritischen und anti-romantischen Auslegung der ‘Wahlverwandtschaften’ erscheint die erste Hälfte des zweiten Teils wie eine Reihe von nur lose verbundenen Episoden. Ottilie wird zwar immer als der Mittelpunkt dieser Kapitel genannt, wenn aber die Beschäftigung mit Grabmälern und altertümlicher Kunst negativ bewertet und in der Darstellung von Lucianes Besuch vornehmlich Gesellschaftskritik erblickt wird, und wenn das Weihnachtsbild abgelehnt wird, weil es dem Gehülfen nicht behagen will, so möchte man lieber mit Borcherdt diese Kapitel als Lückenbüßer betrachten, „die über die Pause hinwegtäuschen“ [7]). Der Auffassung

---

[4]) Stöcklein a.a.O. Benno von Wieses Anmerkung zu den lebenden Bildern ist nicht ganz klar, weil er irrtümlicherweise den Architekten den (blinden!) Belisarius vorstellen läßt: „Der Architekt als lebendes Bild, als Belisar: das Motiv enthüllt seine symbolische Bedeutung erst am Schluß in II, 18 . . . wo er unbewußt die gleiche Stellung am Sarge der Ottilie wiederholt. Es deutet zugleich darauf hin, daß sich in den lebenden Bildern, so ja auch bei Ottilie, etwas von dem Wesen derer enthüllt, die die großen Vorbilder darstellen“ (a.a.O. S. 669). Solger vermengt das Belisariusbild mit dem Weihnachtsbild, wenn er schreibt: „. . . wenn zum Beispiel der Architekt beim Sarge Ottiliens dieselbe Stellung annimmt, die er einst als Hirte in dem Gemälde halten mußte“ (Hamburger Ausgabe, S. 637). H. H. Borcherdt im ‘Roman der Goethezeit’ erwähnt die lebenden Bilder überhaupt nicht in seiner Inhaltsangabe, S. 480. In seinem Nachwort (Goethe: Die Wahlverwandtschaften, 1946) geht Günther Müller auf die weltlichen Bilder nicht ein.

[5]) Walzel, S. 23. [6]) Stöcklein, S. 694.

[7]) In seiner Werkanalyse übergeht Borcherdt die ersten Kapitel des zweiten Teils: „Monate vergehen. Die Frauen leben still dahin. Eingeschobene Episoden

dieser Kapitel als Pause kommt auch Walzel unwillkürlich nahe, wenn er schreibt: „Der zweite Teil hat zunächst die Zeit auszufüllen, die von Eduard im Krieg verbracht wird. Setzte er sofort nach Eduards Rückkehr ein, überspränge er mithin alles Dazwischenliegende, so bliebe keine Möglichkeit, Ottiliens Werden und ihre inneren Erlebnisse während der Trennung Schritt für Schritt zu verfolgen und sie in Darstellung umzusetzen“ [8]). Hier wird stillschweigend vorausgesetzt, daß es sich um einen Entwicklungsroman handelt, was für diesen eigenartigen Roman nicht völlig zutrifft. Wie Ottiliens Werden und innere Erlebnisse „Schritt für Schritt . . . in Darstellung“ umgesetzt werden, wird durch keine Analyse gezeigt. Es wäre auch unmöglich zu zeigen, so lange die lebenden Bilder nicht ernst genommen werden. So greift Walzel zu der verlegenen Erklärung, Ottilie bilde „einen Mittelpunkt, schon als Beobachterin“. An die Stelle einer Strukturanalyse treten dann Ausführungen über Goethes Absicht, in diesem Roman „echte Bildung“ und „Lebenskunst“ zu verbreiten und „für unbedingte Heiligung der Ehe (zu) kämpfen“, was im bedenklichen Widerspruch zu Goethes Kunstanschauung steht: „ein gutes Kunstwerk kann und wird moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Kunstwerk verderben“ [9]).

II

Der Kontrast zwischen dem Treiben der Außenwelt und der „Tiefe der stillen Leidenschaften“ wird am deutlichsten, wenn Luciane wie ein Sturm über das Schloß und Ottilie hereinbricht, aber er wird schon im ersten Teil angedeutet. Bereits vor Ottiliens Erscheinen, aber nach der Ankunft des Hauptmanns, wird von Charlotten berichtet: „denn sie hatte in ihrem Leben genugsam einsehen gelernt, wie hoch jede wahre Neigung zu schätzen sei, in einer Welt, wo Gleichgültigkeit und Abneigung recht eigentlich zu Hause sind“ (I, 3). Diese Auffassung der Welt als lieblos verrät wohl das Keimen der Leidenschaft in Charlotte und ist nur grad- nicht art-mäßig verschieden von Eduards Auffassung von „der verruchten, kalten Welt“, in der Ottilie sich jämmerlich herumdrücken müßte, verließe sie den Zauberkreis der stillen Leidenschaft (II, 12). Der Kontrast wird auch betont, wenn der Graf mit der Baronesse eingeführt wird: „Die Neueintretenden, welche unmittelbar aus der Welt kamen, . . . machten gewissermaßen mit unsern Freunden, ihrem ländlichen und heimlich leidenschaftlichen Zustande eine Art von Gegensatz“ (I, 10). Wenn später für Ottilie die Möglichkeit eines Ausganges

täuschen uns über die Pause hinweg und zeigen Möglichkeiten der Ablenkung für Ottilie“ (S. 480).

[8]) S. 28.

[9]) Dichtung und Wahrheit. 12. Buch.

aus dem Zauberkreis angedeutet werden soll, wird von ihrem Verhältnis zum Grafen berichtet: „Und wie (Ottilie) in dem Umgange mit Eduard die Welt vergaß, so schien ihr an der Gegenwart des Grafen die Welt erst recht wünschenswert zu sein" (II, 7). Auch der Major beruft sich auf die Mißbilligung der Welt, wenn von einer Scheidung zwischen Eduard und Charlotte die Rede ist (II, 12).

Der eng begrenzte Schauplatz der Handlung erinnert an Jean Pauls Bezeichnung des dramatischen Romans als einer „Rennbahn der Charaktere" [10]). Mit nur zwei Ausnahmen (Vorwerk I, 18:II, 11; Wirtshaus II, 16) spielt die Handlung in unmittelbarer Nähe von Eduards Schloß. Hier bewegen sich die Hauptgestalten in einer magischen Landschaft, in der eine poetische Entsprechung zwischen Mensch, Natur und den Dingen zu herrschen scheint. So Charlottens Mooshütte, die ihr bewußtes Ideal der ausschließlichen Ehe wohl widerspiegelt, die sie aber zur Feier des Hauptmanns schmückt. So auch die Platanen am mittleren Teich, die, wie es sich später herausstellt, Eduard am Tage von Ottiliens Geburt gepflanzt hat. Das unbewußte Bestreben, sich aus der Welt der Gesellschaft in „die Tiefe der stillen Leidenschaften" zu flüchten, wird ausgesprochen, wenn Ottilie die Lage des zu bauenden Lustgebäudes schildert: „Man sähe zwar das Schloß nicht: denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären" (I, 7). Nach der Trennung der Liebenden verschwindet das Lustgebäude aus dem Gesichtskreis, und am Ende des ersten Teils steht das einsame Vorwerk in ironischer Entsprechung zu Charlottens Mooshütte am Anfang. Dort findet Mittler Charlottens Gatten „in die Tiefe der stillen Leidenschaften" geflüchtet. Im zweiten Teil entspricht wohl die Kapelle, die Ottilie „nur zu einer gemeinsamen Grabstätte geeignet" findet, der Mooshütte. Charlottens Ideal eines lebenslänglichen Ehebunds ist nun der Idee einer Vereinigung im Tode gewichen. Zwar rücken nach der Geburt des Kindes Mooshütte und Lustgebäude wieder in den Gesichtskreis, aber offensichtlich in ironischer Bedeutung. Im Lustgebäude muß sich Ottilie Eduards Hoffnungen versagen (II, 14). In der Endphase der Handlung finden die Bestrebungen des ersten Teils ihre zweideutige Erfüllung in der Kapelle: Eduard und Ottilie haben sich endgültig aus „der verruchten, kalten Welt" „in die Tiefe der stillen Leidenschaften" geflüchtet.

[10]) Vorschule der Ästhetik § 71. Eine bequeme Übersicht der wichtigsten Stellen zur Landschaft bietet in seiner Ausgabe Benno von Wiese, S. 685 ff. Daß Eduard, Charlotte und der Hauptmann (I, 3) einen ausgedehnten Spaziergang machen und die nachherige Lage des Lustgebäudes besuchen, ehe Ottilie erscheint, wird von Kurt May und Benno von Wiese übersehen. May schreibt: „Die Menschen halten sich zunächst im Umkreis von Schloß und Park und Dorf . . ." (Die Wahlverwandtschaften als tragischer Roman, Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1936–1940, S. 151).

Auch die Landschaft tritt in die Handlung ein und nimmt an deren zweideutigem Lauf teil. Die Entfernung der Dämme, welche die drei Teiche trennen, entspricht dem Überhandnehmen der Leidenschaft in Eduard: „alles, was in seiner Natur gebändigt war, bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien" (I, 13). Andererseits fordert der See das Leben des im geistigen Ehebruch gezeugten Kindes und zwingt Ottilie zum Verzicht.

III

Die starke Zielstrebigkeit der Handlung entspricht der Zeitempfindung der Charaktere, die im ersten Teil der nächsten Zukunft und der Erfüllung ihrer Wünsche entgegensehen. So Charlotte: „Ich wenigstens habe mir ... den ersten wahrhaft fröhlichen Sommer zusammengebaut, den ich in meinem Leben zu genießen dachte!" (I, 1)[11]. Im ersten Teil ist das Zeitgefüge äußerst einfach: jeder Hauptcharakter sieht der Reihe nach der Feier eines andern entgegen. Diese Feiern werden ohne bestimmte Daten berichtet, so daß der Zeitverlauf nur subjektiv in dem Zeiterlebnis des betreffenden Charakters gemessen werden kann. Erst nach Ottiliens Geburtstag findet sich eine objektive Zeitangabe: „Die Beeren- und Kirschenzeit ging zu Ende ..." (I, 17). Es ist Hochsommer, aber der Leser wird schon auf den Herbst verwiesen, wie Ottilie die späten Blumen betrachtet, die „dereinst an Eduards Geburtstage ... prangen ... sollten". Während der Abwesenheit Eduards im zweiten Teil wird aber der Zeitverlauf durch die Jahreszeiten dargestellt. Mit fast mathematischer Genauigkeit wird deren Folge berichtet: am Ende des dritten Kapitels lesen wir: „Das Jahr klingt ab. Der Wind geht über die Stoppeln ...", im sechsten Kapitel wird Weihnacht gefeiert, und das neunte Kapitel fängt mit den Worten an: „Der Frühling war gekommen." Hier ist von keiner leidenschaftlichen Erwartung die Rede; von Charlotten wird im Gegenteil ausdrücklich gesagt, daß sie ihre Zeit abwarten muß: „so betrachten wir ... mit Ehrfurcht ein Gemüt, in welchem die Saat eines großen Schicksals ausgesäet worden, das die Entwicklung dieser Empfängnis abwarten muß und weder das Gute noch das Böse, weder das Glückliche noch das Unglückliche, was daraus entspringen soll, beschleunigen darf und kann" (II, 3)[12]. Die neue Zeitempfindung wird auch in Ottiliens Tagebuch hervorgehoben: „Warum nur das Jahr manchmal so kurz, manchmal so lang ist, warum es so kurz scheint, und so lang in der Erinnerung! Mir ist es mit dem vergangenen so ..." (II, 9). Es ist wie „die totenhafte Zeit", an die Charlotte

---

[11]) Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, § 71: 'Der dramatische Roman'. „Die Form gibt Szenen der leidenschaftlichen Klimax, Worte der Gegenwart, heftige Erwartung, Schärfe der Charaktere und Motive, Stärke der Knoten usw.".

[12]) Benno von Wiese bezieht diese Stelle auf Ottilie. S. 667.

einst mit Schaudern gedacht hatte (I, 11), und so ist es sinnvoll, wenn Ottilie jetzt vorwiegend bildhaft dargestellt wird: „. . . so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde . . . eintritt" (II, 2). Bei Eduards Rückkehr wird dann die Zielstrebigkeit der Handlung erneuert. Zeit und Raum scheinen sich zusammenzutun, um seine Wünsche zu fördern und die Hoffnung lebt wieder auf: „Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg" (II, 13). Diese Hoffnung, die trügerisch oder zum mindesten zweideutig ist, trägt die Handlung bis zu Ottiliens Tod. Ein Teil dieses Handlungsverlaufs ist „ein Scheinbild des vorigen Lebens" (II, 17) und hat schon etwas Gespenstisches wie „ein zweites Leben . . . im Bilde".

IV

In diesem raumzeitlichen Rahmen bewegt sich Ottilie als die vollkommene Verwirklichung magnetischer Kraft:

> „Magnetes Geheimnis, erkläre mir das!
> Kein größer Geheimnis, als Liebe und Haß."

Außer vielleicht Mittler fühlen sich alle Männer von ihrer Schönheit und Güte angesprochen: der Gehülfe (I, 3; I, 5; II, 7; II, 8), der Hauptmann (I, 6), der Gärtner (I, 17; II, 5; II, 9), der Architekt (II, 1–6; II, 18), Lucianens Bräutigam (II, 5), der Graf (II, 7), und der Begleiter des englischen Lords (II, 11). Charlottens Liebe zu ihrer „Nichte" müßte man ganz selbstlos nennen, schwebte nicht immer im Hintergrund, ihr bewußt oder unbewußt, die Gestalt des Hauptmanns als Ersatz für Eduard. Auf Nanny übt Ottilie eine magnetische Kraft aus, die über den Tod hinaus fortwirkt. Nicht nur auf Menschen erstreckt sich diese Kraft, sondern auch, wie die Pendelschwingungen (II, 11) zeigen, auf die leblose Natur. Ihren höchsten Triumph feiert sie durch die Verwandlung Eduards. Zugleich aber erregt Ottilie „Haß" in zwei Menschen: Luciane zeigt „eine wahrhafte Bitterkeit . . . in ihrem Verhältnis zu Ottilien" (II, 5), während die Baronesse, wie der Erzähler mit ironischer Übertreibung andeutet, Ottilie „in Zeiten lebhafterer Leidenschaft" (II, 7) hätte umbringen lassen.

Auffallend ist, daß bei der fast ausschließlich bildhaften Darstellung Ottiliens keine unmittelbare Schilderung ihrer so oft erwähnten physischen Schönheit geboten wird. Die paar Einzelheiten über ihr Äußeres begegnen fast zufällig und sind rein funktionell: ihre schönen Hände (I, 7), ihr rundes Gesicht (I, 18), ihre langen Wimpern (II, 6), und die Farbe ihrer Augen (II, 13). Lucianens körperliche Schönheit wird hingegen eingehend und liebevoll geschildert (II, 5), doch wird fast gleichzeitig die noch größere Schönheit Ottiliens betont: „. . . obgleich Ottilie sehr einfach gekleidet ging, so war

sie doch, oder so schien sie wenigstens immer den Männern, die schönste" (II, 5). Aus diesem nur leicht angedeuteten Vergleich geht hervor, daß die ausführliche Schilderung Lucianens die Schönheit Ottiliens steigern soll. Dadurch wird auch das Geheimnis um Ottilie bewahrt. Dieses Geheimnis wird aber hauptsächlich durch ihr Schweigen angedeutet. In seinem zweiten Brief bemerkt der Gehülfe, „wie wenig die gute Ottilie das zu äußern imstande ist, was in ihr liegt und was sie vermag . . ." (I, 5). Auch Eduards Bemerkung gleich nach ihrer Ankunft: „Es ist ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen", und Charlottens Erwiderung: „. . . sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan" (I, 6) lassen ein Geheimnis ahnen.

Das Organ, durch das Ottilie sich ausdrückt, ist das Auge: „. . . es schien (dem Architekten) unmöglich, von Ottiliens Augen zu scheiden, von deren freundlich gewogenen Blicken er die letzte Zeit fast ganz allein gelebt hatte" (II, 6). Lucianens Augen finden keine Erwähnung, aber bei fast jedem bedeutenden Moment der Handlung beruft sich der Erzähler auf Ottiliens Augen oder Blick. Schon vor ihrer Ankunft verrät Eduard den Einfluß ihrer Augen: „Ich weiß doch auch nicht, . . . wie du Ottilien so hoch stellen kannst . . . Hübsch ist sie, besonders hat sie schöne Augen; aber ich wüßte doch nicht, daß sie den mindesten Eindruck auf mich gemacht hätte" (I, 2). Wenn sie Eduard das Bild ihres Vater übergibt, geschieht es „mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet" (I, 7), als ob ihr Eduard an Vaters Stelle getreten wäre. Bei der ersten Umarmung wird der ganze Vorfall vom Standpunkt Eduards erzählt und Ottiliens innerer Zustand wird bloß durch ihren Blick ausgedrückt; „Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: 'Du liebst mich!' rief er aus, 'Ottilie, du liebst mich!' und sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen" (I, 12).

Erst bei der Taufe gewinnt das Leitmotiv von Ottiliens Augen seine volle Bedeutung für die Charakterisierung der Heldin und die Entwicklung der Handlung. Der Kontrast zwischen der Unschuld Ottiliens und der Schuld beider Gatten wird hier recht deutlich: „Das Gebet war verrichtet, Ottilien das Kind auf die Arme gelegt, und als sie mit Neigung auf dasselbe herunter sah, erschrak sie nicht wenig an seinen offenen Augen: denn sie glaubte, in ihre eigenen zu sehen" (II, 8). Schon fängt das Weihnachtsbild sich zu verwirklichen an, aber auf zweideutige Art. Die Ähnlichkeit zwischen ihren Augen und denen von Eduards Kind erhöht ihre Liebe zu Eduard, stärkt aber auch ihren Willen zur Entsagung: „. . . sie glaubte sich fähig, ihm zu entsagen" (II, 9). So scheint die Situation kurz vor Eduards Rückkehr geschaffen zu sein: „. . . die Augen ließen sich immer weniger von Ottiliens Augen unterscheiden. Durch diese sonderbare Verwandtschaft und vielleicht noch mehr durch das schöne Gefühl der Frauen geleitet, welche das Kind

eines geliebten Mannes, auch von einer andern, mit zärtlicher Neigung umfangen, ward Ottilie dem heranwachsenden Geschöpf so viel als eine Mutter, oder vielmehr eine andere Art von Mutter" (II, 11). Ottilie als jungfräuliche Mutter von Eduards Kind entspricht dem Weihnachtsbild, aber Eduards Rückkehr wird diesem lebenden Bild neue und tragische Bedeutung verleihen.

Erst beim Wiedersehen der Liebenden am See wird die Farbe von Ottiliens Augen mitgeteilt. Gleichzeitig eröffnet Eduard dem unschuldigen Mädchen die Schuld der beiden Gatten: „... in dem Augenblicke schlug das Kind die Augen auf, zwei große, schwarze, durchdringende Augen, tief und freundlich ..." Mit der Logik der Leidenschaft beschwört Eduard Ottilie: „... mögen diese herrlichen Augen den deinigen sagen, daß ich in den Armen einer andern dir gehörte; mögest du fühlen, Ottilie, recht fühlen, daß ich jenen Fehler, jenes Verbrechen nur in deinen Armen abbüßen kann!" Daß Ottilien in diesem Augenblick „das innere Licht" (II, 3) verdunkelt wird, wird durch die optische Täuschung veranschaulicht, der sie zum Opfer fällt: „... sie sah nach dem Berghause hinüber und glaubte Charlottens weißes Kleid auf dem Altan zu sehen. Der Umweg war groß am See hin; sie kannte Charlottens ungeduldiges Harren nach dem Kinde. Die Platanen sieht sie gegen sich über ... Mit Gedanken ist sie schon drüben wie mit den Augen" (II, 13). Auf diese Weise wird die tragische Verwirklichung des Weihnachtsbildes eingeleitet, so daß Ottilie bald das tote Kind an ihren nackten Busen drücken muß: „Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärm' und Leben."

Während ihres „halben Totenschlafes" wird Ottilie „das innere Licht" zurückgegeben: „ihre Freundin mit großen Augen anblickend" erklärt sie: „Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin" (II, 14). Mit dieser Erleuchtung setzt Ottiliens wahre Tragik ein. Ihr ist nicht vergönnt, die geplante Buße auszuführen: „Findet man mich aber freudig bei der Arbeit, unermüdet in meiner Pflicht, dann kann ich die Blicke eines jeden aushalten, weil ich die göttlichen nicht zu scheuen brauche" (II, 15). Es ist dies die ironische Vorbereitung auf den Höhepunkt des Augenmotivs, denn auf dem Wege zur Durchführung der Buße trifft Ottilie mit Eduard zusammen und die Verwirklichung der vom Gehülfen geschilderten Abwehrgeste findet statt und das Leben im Bilde fängt an: „... und so standen die Liebenden abermals auf die seltsamste Weise gegen einander. Sie sah ihn ruhig und ernsthaft an, ohne vor- oder zurückzugehen, und als er eine Bewegung machte, sich ihr zu nähern, trat sie einige Schritte zurück bis an den Tisch. Auch er trat wieder zurück. 'Ottilie', rief er aus, 'laß mich das furchtbare Schweigen brechen! Sind wir nur Schatten, die einander gegenüberstehen?' ... Sie blickte herab auf den Brief, und nach einigem Besinnen nahm sie ihn auf, erbrach ihn und las ihn. Ohne die Miene zu verändern, hatte sie ihn gelesen, und so

legte sie ihn leise weg; dann drückte sie die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führte sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigte, und sah den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte. Diese Bewegung zerriß ihm das Herz. Er konnte den Anblick, er konnte die Stellung Ottiliens nicht ertragen" (II, 16). Erst im Sterben wird Ottilie Eduard wieder anblicken.

Die Endphase der Handlung ist fast rein bildhaft. „die Wirklichkeit als Bild", in der Ottilie der Anziehungskraft, die sie an Eduard bindet, nicht zu widerstehen vermag. Aber schon bevor sie das Wirtshaus verläßt, entfaltet sie ihr neues Betragen Eduard gegenüber: „Nochmals fragt er sie liebevoll und dringend, ob sie ihm angehören wolle? Wie lieblich bewegt sie, mit niedergeschlagenen Augen, ihr Haupt zu einem sanften Nein. Er fragt, ob sie nach der Pension wolle? Gleichgültig verneint sie das. Aber als er fragt, ob er sie zu Charlotten zurückführen dürfe? bejaht sie's mit einem getrosten Neigen des Hauptes" (II, 16). Indem sie sich demütig ihrem Geschick beugt, bewahrt sie ihre Freiheit als geistiges Wesen, nicht nur durch Fasten und Schweigen, sondern auch dadurch, daß sie sich den Genuß des Auges versagt. Dies wird noch deutlicher im Schloß gezeigt, wo die Liebenden durch unwiderstehliche Sympathie zusammengeführt werden: „Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins" (II, 17). Im Sterben kann Ottilie wieder durch ihre Augen ihre Liebe zu Eduard ausdrücken: „Sie blickt ihn lebevoll und liebevoll an . . ." (II, 18). Daß sie es kann, läßt auf die unvergleichbare Beschaffenheit dieser Liebe schließen. Auch nach ihrem Tode wird das Augenmotiv fortgesetzt, wenn Nanny nach ihrem Sturz „mit heiliger Freude" erklärt: „Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund." Das Augenmotiv klingt dann leise aus, wenn der Architekt vor ihrem Sarge steht und der Erzähler bemerkt: „Schon einmal hatte er so vor Belisarius gestanden." Es ist die Verwirklichung des lebenden Bildes vom großen General, der auf das Geheiß seines Kaisers geblendet wurde.

Die Wahl eines geblendeten Feldherrn, um „das zarte Kind" zu symbolisieren, könnte befremden, wüßte man nicht aus 'Dichtung und Wahrheit', daß Goethe seine Heldin nach der elsässischen Heiligen Odilia genannt hat: „Das Bild, das ich mir von ihr machte, und ihr Name prägte sich tief bei mir ein. Beide trug ich lange mit mir herum, bis ich endlich eine meiner zwar späteren, aber darum nicht minder geliebten Töchter damit ausstattete, die von frommen und reinen Herzen so günstig aufgenommen wurde"[13]).

[13]) Dichtung Wahrheit, Zwölftes Buch.

Sankt Odilia, die blind geboren und erst bei der Taufe das Augenlicht erhielt, wird noch heute, wie im Jahre 1771, als Goethe auf den 'Ottilienberg' wanderte, von denjenigen verehrt, die von Augenleiden Heilung suchen. Auch Ottilien hat Goethe solch heilende Kraft verliehen: „Dadurch ward sie den Männern, wie von Anfang so immer mehr, daß wir es nur mit dem rechten Namen nennen, ein wahrer Augentrost. Denn wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesicht wohltut, ja sogar einige Heilkraft an diesem edlen Sinn ausübt, so wirkt die menschliche Schönheit noch mit weit größerer Gewalt auf den äußern und innern Sinn. Wer sie anblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung" (I, 6). Später vergleicht der Erzähler Ottilie mit den frommen, heiligen Gestalten des Mittelalters, die der Architekt in Zeichnungen aufgenommen hatte: „. . . stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt . . . der verklärte Heilige, der schwebende Engel, alle schienen selig in einem unschuldigen Genügen, in einem frommen Erwarten . . . Nach einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin. Nur vielleicht Ottilie war in dem Fall, sich unter ihresgleichen zu fühlen" (II, 2).

V

Heiligenbilder werden also verwendet, um im Geiste des Lesers ein ähnliches Bild von Ottilie heraufzubeschwören, und nach dem Darstellungsprinzip dieses Romans finden solche Bilder später ihre Verwirklichung. Einige Kritiker sträuben sich, diese Verwirklichung völlig ernstzunehmen und mit dem Architekten Ottilie „in einer höhern Region lebend und wirkend" (II, 18) zu sehen. So Grete Schaeder: „Und dennoch wird sich der Leser dem Eindruck schwer entziehen können, daß in den 'Wahlverwandtschaften' die Kunst und nicht die Religion das letzte Wort spricht . . . Goethe übersetzt hier das, was er selber empfindet, in eine andere Sprache. Was er dem Leser vermittelt, ist nicht Religion, sondern die Anschauung, wie eine Legende entsteht"[14]). In seiner 'Geschichte der deutschen Novelle' schreibt Johannes Klein: „Der vom Künstlerischen her bedenkliche Schluß will sagen, daß metaphysisch entwirrbar ist, was auf Erden zu Untergängen führt"[15]), ohne aber den Grund seiner Bedenken anzugeben. Daß Goethe die Kunst so ernst nimmt, dürfte nicht zum Urteil führen, daß er vor der

[14]) Gott und Welt, 1947, S. 318. Das Buch enthält viele schöne Beobachtungen.

[15]) Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, 1954, S. 43. Die Strukturskizze übergeht die ersten acht Kapitel des zweiten Teils: „. . . und Eduard geht in den Krieg. Das Kind der seltsamen Liebesnacht wird geboren" (S. 41). Die bedenkliche Auslassung dürfte das schiefe Urteil erklären.

Religion geringere Ehrfurcht hat. Für Goethe ist Ottilie eine Heilige, sonst hätte er sie nicht nach Sankt Odilia getauft und sie dann nach dem Vorbild der elsässischen Heiligen Wunder wirken lassen. Einige Jahre nach der Verfassung der 'Wahlverwandtschaften' schrieb Goethe in 'Sankt Rochusfest zu Bingen' (1814), daß „eine unbedingte Ergebenheit in den Willen Gottes", „eine unbegrenzte Hingebung in seinen heiligen Willen" und „unbedingte Ergebung" das Kennzeichen des Heiligen sei. Eine Stelle aus der Festpredigt zu Ehren des Heiligen liest sich wie des Dichters nachträgliche Interpretation der letzten drei Kapitel der 'Wahlverwandtschaften'. Sie enthält eine bedeutsame Parallele zu der Lage Ottiliens, wenn sie das Schloß verläßt, um, wie sie glaubt, ihre neue Bahn zu beschreiten:

„Eine solche Ergebung in den Willen Gottes . . . wäre jedoch nur unfruchtbar geblieben, wenn der fromme Jüngling nicht seinen Nächsten so wie sich selbst, ja mehr wie sich selbst, geliebt hätte. Denn ob er gleich, vertrauensvoll auf die Fügungen Gottes, sein Vermögen den Armen verteilt, um als frommer Pilger das heilige Land zu erreichen, so ließ er sich doch von diesem preiswürdigen Entschlusse unterwegs ablenken. Die große Not, worin er seine Mitchristen findet, legt ihm die unerläßliche Pflicht auf, den gefährlichsten Kranken beizustehen, ohne an sich selbst zu denken . . . Durch diese gefahrvolle Tätigkeit nun hat er sich dem göttlichen Wesen abermals genähert . . . Aber auch diese wichtige und schwere Handlung wäre von keinen seligen Folgen gewesen, wenn Sankt Rochus für so große Aufopferungen einen irdischen Lohn erwartet hätte. Solchen gottseligen Taten kann nur Gott lohnen, und zwar in Ewigkeit. Die Spanne der Zeit ist zu kurz für grenzenlose Vergeltung. Und so hat auch der Ewige unsern heiligen Mann für alle Zeit begnadigt und ihm die höchste Seligkeit gewährt: nämlich andern, wie er schon hienieden im Leben getan, auch von oben herab für und für hilfreich zu sein."

VI

In der bildhaften Darstellung lassen sich die Beweggründe, die Ottilie zur Rückkehr bestimmen, nicht ganz eindeutig erklären. Das gehört auch zum Geheimnisvollen ihres Wesens [16]). Die Gebärde, wodurch sie die Gatten vereinigt, verdeutlicht den Willen, alles zur Aufrechterhaltung ihrer Ehe zu tun. Diese Geste hat auch eine rückdeutende Funktion und weist auf das Gebaren Ottiliens bei ihrer Ankunft zurück: „Charlotte ging ihr entgegen; das liebe Kind eilte, sich ihr zu nähern, warf sich ihr zu Füßen und umfaßte ihre

[16]) Unmöglich hier, sich mit Walter Benjamins tiefgründiger Abhandlung über 'Die Wahlverwandtschaften', der diese Arbeit für manche Einzelbeobachtung verpflichtet ist, auseinanderzusetzen. Jetzt in 'Spiegelungen Goethes in unserer Zeit', 1949, S. 11–93. Vgl. S. 69 f.: „. . . in Ottiliens Gestalt (sind) die Grenzen der Epik gegen die Malerei überschritten . . . Beschworen . . . wird stets nur ein Schein, in Ottilien die lebendige Schönheit, welche stark, geheimnisvoll und ungeläutert als 'Stoff' in gewaltigstem Sinne sich aufdrängte."

Kniee" (I, 6). Diese Gebärde wird von Ottilie selbst gedeutet: sie will sich Charlottens mütterliche Liebe erhalten und somit Eduards väterliche Liebe gewinnen. Aber gerade das Kindliche an Ottilien ruft nicht das Väterliche in Eduard an, sondern stärkt zunächst das Kindlich-verwöhnte in ihm. Obgleich Ottilie bis zum Ende als Kind bezeichnet wird, gewinnt sie durch das Unglück auf dem See eine Reife, die sie Charlotten überlegen macht. Diese Reife wird bildhaft dargestellt, wenn sie aus ihrem „halben Totenschlaf" erwacht: „. . . denn sogleich richtete Ottilie sich auf . . . Erst erhob sie sich von dem Schoße (Charlottens), dann von der Erde und stand vor Charlotten" (II, 14). Diese Gebärde wird dann vom Erzähler gedeutet: „Sie hatte das Geheimnis ihres Lebensganges der Freundin entdeckt; sie war von ihrer frühen Einschränkung, ihrer Dienstbarkeit entbunden" (II, 15). Es ist bedeutsam, daß Ottilie bei dieser Gelegenheit ihre „Tante" nicht mehr mit „Sie", sondern mit „Du" anspricht. Jetzt glaubt sich Ottilie fähig, ihre Zukunft zu bestimmen, und malt sich ein bescheidenes Glück als Lehrerin aus (II, 15). Wenn sie von den frühchristlichen Einsiedlern spricht, die in die Welt zurückgerufen wurden, „um die Verirrten auf den rechten Weg zu führen" (II, 15), wirft sie unbewußt Licht auf die eigene Zukunft. Nicht die Zöglinge in der Pension, sondern die Ehegatten im Schloß wird sie auf den rechten Weg führen. So bei ihrer Rückkehr: „Mit Eifer und Gewalt faßt sie die Hände der beiden Ehegatten, drückt sie zusammen und eilt auf ihr Zimmer" (II, 17). Jetzt aber darf sie ihre Gebärde nicht erklären, wie bei ihrer Ankunft. „Das schweigende Kind" ist durch ein Gelübde gebunden, das bildhafte Darstellung unumgänglich macht. Auch der schonende Brief, den sie an die Freunde schreibt, wirft wenig Licht auf ihren Seelenzustand; „. . . aber mein Innres überlaßt mir selbst!" Er enthält kein Wort der Anklage gegen Eduard oder Charlotte. „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, und ich soll nicht wieder hinein . . . und nun habe ich nichts mehr zu sagen." Aus dem Briefe spricht die „unbedingte Ergebenheit in den Willen Gottes", das Kennzeichen des Heiligen. Kein Wunder, daß Eduard sagt: „Sie hat sich nicht von mir weg, sie hat sich über mich weg gehoben" (II, 17).

Nicht zum erstenmal sieht Eduard Ottilie als ein höheres Wesen, obschon die bildhafte Darstellung Ottiliens als Engel die Funktion des Architekten zu sein scheint. In ihrer Einstellung zu Ottilien sind die beiden Männer kontrastiert, doch nicht, wie leicht angenommen wird, zugunsten des Architekten. Dieser scheint zwar mehr Gemeinsames mit Ottilien zu haben als Eduard, dessen Verhältnis zu ihr mit auf gegensätzlichen Eigenschaften zu beruhen scheint: „. . . denn entgegengesetzte Eigenschaften machen eine innigere Vereinigung möglich", wie Charlotte in der Unterhaltung über Wahlverwandtschaften erklärt (I, 4). Wie Ottilie ist der Architekt mäßig: „Er hatte ohnehin wenig Bedürfnisse, und Ottiliens Gegenwart schien ihm statt alles Labsals zu sein; indem er um ihretwillen arbeitete, war es, als wenn

er keines Schlafs, indem er sich um sie beschäftigte, keiner Speise bedürfte" (II, 6). Eduard hingegen ist zuweilen unmäßig im Trinken, wie am Abend vor dem geistigen Ehebruch (I, 10), und Ottilie spielt auf seine Unmäßigkeit an (I, 17). Der Architekt sieht Ottilie nur als ein engelhaftes Wesen, nicht so Eduard: „. . . und wenn er nun in die Höhe sah, und Ottilie leicht schreitend, ohne Furcht und Ängstlichkeit, im schönsten Gleichgewicht von Stein zu Stein ihm folgte, glaubte er ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte. Und wenn sie manchmal an unsicherer Stelle seine ausgebreitete Hand ergriff, ja sich auf seine Schulter stützte, dann konnte er sich nicht verleugnen, daß es das zarteste weibliche Wesen sei, das ihn berührte. Fast hätte er gewünscht, sie möchte straucheln, gleiten, daß er sie in seine Arme auffangen, sie an sein Herz drücken könnte" (I, 7). Es wäre vielleicht menschlicher, wenn der Architekt solche gemischten Gefühle Ottilien gegenüber empfunden hätte, aber seine Funktion ist es, nur „das himmlische Kind" vorzudeuten: „Nun ging es rasch weiter, und der azurne Himmel war bald mit würdigen Bewohnern bevölkert . . . Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft: sie fingen sämtlich an, Ottilien zu gleichen . . . so daß es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen herunterSähe" (II, 3). Des Kontrastes an Charakter und Funktion zwischen Eduard und dem Architekten wird man sich am deutlichsten bewußt, wenn man sich die Ähnlichkeit zwischen Ottilie und den Engeln und die Ähnlichkeit zwischen Ottilie und Eduards Kind vergegenwärtigt.

Daß Goethe Eduard und seine Art zu lieben höher schätzte, wird nicht immer klar gesehen. Bei der Besprechung von Solgers Aufsatz hat Eckermann die Solgersche Charakterisierung des Architekten besonders gelobt: „. . . daß er eben deswegen so vortrefflich sei, daß er vermöge seiner Natur in jene Verwicklungen der Liebe nicht hinein geraten könne, daran habe ich freilich nicht gedacht." Goethes Antwort scheint Solger recht zu geben: „Wundern Sie sich darüber nicht, denn ich habe selber nicht daran gedacht, als ich ihn machte. Aber Solger hat recht, es liegt allerdings in ihm" (21. 1. 1827). Bei dieser Gelegenheit tat Goethe seinen ungeheuerlichen Ausspruch über Eduard: „. . . ich mag ihn selber nicht leiden". Der Erzähler scheint anders zu denken, denn er betrachtet das, was Solger und Eckermann „so vortrefflich" finden, nicht ohne Ironie. Bei ihrem Besuche besichtigt „die ganz verweltlichte Luciane" (Rötscher) die Kapelle nicht. Sie besucht aber manche Nachbarhäuser, über deren Innenausstattung sie sich nicht genug auslassen kann, wobei der Erzähler mit scheinbarer Inkonsequenz hinzufügt: „Besonders alle Wandverzierungen reizten sie zu lustigen Bemerkungen" (II, 5) und es folgen einige Zeilen über „Hautelisseteppiche", „Papiertapeten", „Familienbilder" und „Kupferstiche", die für den Kulturhistoriker nicht ohne Interesse sein dürften. Darf man auch annehmen, daß sie der

Einfall des Architekten, Ottilie als Engel an den Wänden einer „Grabstätte" zu porträtieren, ebenso belustigt hätte? In dieser versteckten Weise ironisiert der Erzähler das Verhalten des Architekten, den Goethe nach fast zwanzig Jahren zu bewundern vorgab, weil er sich in Ottilie nicht verliebte. Gleich nach der Abfassung des Romans aber hat er Eduard als „unschätzbar" gepriesen, „weil er unbedingt liebt" (an K. F. von Reinhard, 21. 2. 1810).

VII

Aus diesem Beispiel läßt sich die ironische Funktion Lucianens[17]) erschließen. Tatsächlich besteht eine Reihe von kontrastierenden Parallelen zwischen Lucianen, welche die Außenwelt vertritt und den Mächten der Sympathie nicht unterworfen ist, und den zwei Liebenden, die sich „in die Tiefe der stillen Leidenschaften" flüchten oder, wie es bei Lucianens Besuch von Ottilie heißt, „in diese Stille, in der sie einsam und unbeschäftigt zu versinken schien" (II, 4). Luciane besichtigt die Anlagen, bleibt aber von den Einwirkungen der Natur, denen Ottilie (I, 17; II, 11) und Eduard (II, 13) ausgesetzt sind, völlig unberührt. Auch sie feiert „Namens- und Geburtstage", aber nur von älteren Personen, in die sie keineswegs verliebt ist. Den jungen Mann, der einen Arm verloren hat, fordert sie auf, Briefe an sie zu schreiben, aber bloß als Übung und ohne die leidenschaftliche Heimlichkeit, mit der Eduard und Ottilie ihren Briefwechsel geführt hatten (I, 14). Ihre spöttischen Bemerkungen über die Nachbarn kontrastieren mit Eduards ausnahmsweise freundlichen Äußerungen über Gäste nach der ersten Umarmung (I, 12). Ihre gespielte Verwunderung, daß es im Winter nicht mehr Blumen gibt, zielt wohl auf Ottiliens Blumenpflege als Ausdruck der „stillen Leidenschaft". Luciane ist auch freigebig den Armen gegenüber, nicht aber weil sie, wie Eduard (I, 15; I, 16), verliebt ist. Am deutlichsten ist die Parallele zwischen Lucianens Vorstellung der trauernden Artemisia und Ottiliens Sehnsucht nach dem Tode in der Kapelle. Lucianens Spiel endet komisch, „wodurch die Vorstellung zwar ihren Charakter verlor, die Gesellschaft jedoch völlig aufgeheitert wurde". Der leicht satirische Ton des Erzählers, der sich bei aller Anerkennung gegen Luciane richtet, täuscht nicht darüber hinweg, daß Lucianens Einstellung zum Tode, ist sie doch eine

[17]) Vgl. Wilhelm Emrich: Die Symbolik von Faust II, 1943, S. 195: „Tief, aber wahr, trifft . . . Ottilie der Spott Lucianes", S. 196: „. . . die Unarten und ‚Unsitten' Lucianes . . . (sind) sittlich im strengsten Sinne des Wortes . . . Aus diesem Grunde sind auch die Parodien und Maskeraden ernster zu nehmen als es den Anschein hat." Auf Wilhelm Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre', DVjs. Bd 26, 1952, ist auch zu verweisen.

glückliche junge Braut und keine Witwe, weit natürlicher ist als Ottiliens Todessehnsucht.

Der Erzähler geht noch weiter mit seinen ironischen Parallelen zwischen Ottilie und Luciane. Ottiliens Tagebuch enthält überraschend viele Eintragungen über Kunst, vor allem über Bilder und Porträts. Schon vor Ottiliens Ankunft wird das Bildmotiv angeschlagen und auf sie verwendet, wenn Eduard von seinen und Ottiliens Kopfschmerzen sagt: „Trifft es zusammen und wir sitzen gegen einander, ich auf den rechten Ellbogen, sie auf den linken gestützt und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hände gelegt, so muß das ein Paar artige Gegenbilder geben." (I, 5). Hier schon wird ihre Haltung nach der Rückkehr Ottiliens angedeutet, „das reine Zusammensein" der Liebenden in fast völlig bildhaftem Zustand. In Ottiliens Tagebuch ist das Bildmotiv eine Abwandlung des Gesprächs über Grabmale: „Es gibt mancherlei Denkmale und Merkzeichen, die uns Entfernte und Abgeschiedene näher bringen. Keins ist von der Bedeutung des Bildes. Die Unterhaltung mit einem geliebten Bilde . . . hat was Reizendes, wie es manchmals etwas Reizendes hat, sich mit einem Freunde streiten. Man fühlt auf eine angenehme Weise, daß man zu zweien ist und doch nicht aus einander kann" (II, 2). In ironischem Kontrast mit dieser Idee der unwiderstehlichen Sympathie („nicht aus einander kann") steht Lucianens Wunsch, ihren Affen bei sich zu haben: „Wenn ich nur sein Bildnis sehen könnte, so wäre ich schon vergnügt. Ich will ihn aber gewiß auch malen lassen, und er soll mir nicht von der Seite kommen" (II, 4). Verspricht nicht hier Luciane ihrem Affenbilde treuer zu sein, als Ottilie es mit dem Bilde ihres Vaters gewesen ist? Wenn Luciane dann ihre Bekannten, darunter einen Geistlichen, mit Affenbildern vergleicht, bemerkt der Erzähler mit scheinbarem Ernst: „Sie sagte das in der besten Gesellschaft, doch niemand nahm es ihr übel." Hier wird durch „Gesellschaftskritik" die Ironie verschleiert. Das „Affenwesen" hat ein Nachspiel, das ebenfalls eine ironische Funktion hat. Ottilie hatte gehofft, daß der Architekt seine Zeichnungen bringen würde, um dem „Affenwesen" ein Ende zu machen. (Es fragt sich, wie diese Zeichnungen, „der verklärte Heilige, der schwebende Engel, u.s.w.", sich in solcher Gesellschaft ausgenommen hätten.) Zu seiner Entschuldigung sagt der Architekt später: „Wenn Sie wüßten, . . . wie roh selbst gebildete Menschen sich gegen die schätzbarsten Kunstwerke verhalten, Sie würden mir verzeihen" (II, 6). Auf Ottiliens Frage, ob sie auch seine Zeichnungen „gelegentlich einmal beschädigt" habe, antwortet der Architekt: „Niemals! Ihnen wäre es unmöglich: das Schickliche ist mit Ihnen geboren" (II, 6).

Wenn man aber die „viel gescholtene" Luciane in bezug auf das Schickliche mit Ottilien vergleicht, so fällt die Bemerkung des Erzählers schwer in die Waagschale: „. . . und so hielt (Luciane) die andern in den strengsten Grenzen der Sittlichkeit gegen sich, die sie gegen andere jeden Augenblick

zu übertreten schien" (II, 5). Ottilie aber hat Eduard erlaubt, sie zu umarmen. Sie tut dies zwar in aller Unschuld: „Ottilie, getragen durch das Gefühl ihrer Unschuld . . . lebt nur für Eduard. Durch die Liebe zu ihm in allem Guten gestärkt . . . findet sie sich in einem Himmel auf Erden" (I, 13). Durch trügerische Hoffnung verleitet, wird sie auch später „freie, entschiedene Küsse" mit dem Geliebten wechseln (II, 13).

VIII

Wenn die Affenbilder nicht ohne Bezug auf Ottiliens stille Leidenschaft sind, so dürften die lebenden Bilder, die der Graf „glücklicher- oder unglücklicherweise" Lucianen vorschlägt und von denen Ottilie ausgeschlossen bleibt, in engerem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, als allgemein angenommen wird. Rötscher betrachtet sie bloß als den Ausdruck von Lucianens Eitelkeit: „Es ist daher vortrefflich gedacht, die ganz verweltlichte Luciane sich nur bis zum lebhaften Interesse für die eben so weltliche, nur der Eitelkeit fröhnende Darstellung lebender Bilder erheben zu lassen"[18]). Wenn aber die kontrastierende Funktion Lucianens erwogen wird, muß die Darstellung lebender Bilder auch Ottilie angehen. Der Erzähler selbst weist auf die vorbildende Bedeutung des Belisariusbildes hin, und den anderen weltlichen Bildern dürfte die gleiche Funktion zukommen. Die Themen der drei Bilder sind nicht ohne Zusammenhang. In dem van Dyck zugeschriebenen Gemälde ist ein von seinem Kaiser geblendeter General zum Bettler erniedrigt; in dem Bilde Poussins liegt Esther ohnmächtig vor dem „Zeus gleichen" König; in dem Bilde Terburgs wird nach der von Wille übernommenen Auslegung eine Tochter von ihrem ritterlichen Vater ermahnt. In allen drei Bildern ist eine Person von hohem Rang oder großer Schönheit der Autorität einer andern unterworfen. Die Autorität eines Ahasverus ist fast göttlich, die des Kaisers und des Vaters ist von Gott übertragen: in allen drei Fällen ist sie als unbedingt und unerbittlich anzusehen. Belisarius ist unschuldig und geblendet, Ottilie ist „getragen durch das Gefühl ihrer Unschuld" und doch wird sie, durch ihre Liebe geblendet, in eine Ehe mit Eduard bedingt einwilligen.

Nach dem Ertrinken des Kindes fällt sie erschöpft zu Boden und liegt in ihrem „halben Totenschlaf" die Nacht hindurch vor Charlotte, der sie „dienstbar" ist, wie die ohnmächtige Esther vor Ahasverus. Wie Esther Ahasverus das Geheimnis ihrer Herkunft eröffnen soll, so wird auch Ottilie Charlotten „das Geheimnis ihres Lebensganges" enthüllen. Auf diese Eröffnung Ottiliens folgt der erste Wendepunkt: Ottiliens Weigerung, Eduard zu heiraten. Die Begründung dieses Entschlusses steht in enger Verbindung

[18]) Heinrich Theodor Rötscher, Die Wahlverwandtschaften von Goethe in ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung, 1838, S. 124.

Print Room British Museum London

Zu Beitrag H. G. Barnes

Bildhafte Darstellung in den 'Wahlverwandtschaften'

DVjs Heft 1/1956

mit der sogenannten „väterlichen Ermahnung": „Eduards werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin." (II, 14). So deuten die drei lebenden Bilder, die zunächst nur Lucianens Eitelkeit und Eifersucht veranschaulichen, den Wendepunkt der Haupthandlung an. Was zunächst als ein bloß episodischer Zug erscheint und vorwiegend gesellschaftskritisch ausgelegt worden ist, bildet einen wesentlichen Beitrag zur Charakterisierung der Heldin.

Denn andere Aspekte der lebenden Bilder stehen in enger Verbindung mit Ottilie. Das Thema der väterlichen Ermahnung [19]) läuft als roter Faden durch die ganze Handlung. Daß Ottilie Waise ist, legt das Thema nahe. Es wird eingeführt, wenn Eduard Ottilie bittet, das Bild ihres Vaters abzulegen. Es wird weiter geführt, wenn Charlotte es nicht über sich bringen kann, ihre Nichte zu ermahnen: „Sie will warnen und fühlt, daß sie wohl selbst noch einer Warnung bedürfen könnte" (I, 13). Der einzige Mann, der in einer wahrhaftväterlichen Beziehung zu Ottilie steht, ist der Graf (II, 7). Seine Ansichten über die Ehe wie auch seine Freundschaft mit Eduard erklären, warum er es unterläßt, Ottilie zu ermahnen. Wohl ermahnt der „wunderliche" Mittler Ottilie, ohne daß er es weiß, wenn er sagt: „Du sollst nicht ehebrechen . . . wie grob, wie unanständig!" (II, 18), aber sie hat schon ihre Ermahnung von einer höheren, ja höchsten Instanz vernommen.

Die letzte Verwirklichung des Belisariusbildes wird vom Erzähler selbst gedeutet, wenn der Architekt vor Ottiliens Sarge steht. Es gibt aber zwei Etappen in Ottiliens tragischer „Rennbahn". In der ersten Phase glaubt sie, daß es ihr möglich sein wird, eine neue Bahn zu wählen und darin zu bleiben, weil ihre Blindheit von Gott geheilt ist: „Gott hat mir die Augen geöffnet . . . ich bin aus meiner Bahn geschritten . . . aber wie damals habe ich auch diesmal . . . mir meine neue Bahn vorgezeichnet" (II, 14). Wenn sich dies als unmöglich erweist, bricht die zweite und letzte Phase an: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten und ich soll nicht wieder hinein" (II,17).

---

[19]) Goethe hat Willes Stich nach dem Gemälde ter Borchs offenbar so ausgelegt, daß es dem Thema der väterlichen Ermahnung um so besser entsprach. Vgl. Eduard Plietzsch, Gerard ter Borch, 1944, S. 28 f.: „Der Titel 'Väterliche Ermahnung' geht selbstverständlich nicht auf ter Borch zurück. Er stammt von J. G. Wille, der seinen Stich nach dem Gemälde mit der Aufschrift 'L'Instruction paternelle' versah. Goethe, der die Bezeichnung Willes übernahm, spricht . . . zwar nur von der 'sogenannten' väterlichen Ermahnung, aber auch er deutet die Gruppe in diesem Sinne aus. Er sieht in dem jugendlichen Kavalier den 'edlen, ritterlichen Vater', der seiner Tochter ins Gewissen redet, und in der sitzenden Dame die Mutter. Einer der feinsten Kenner unserer Tage verkennt die Situation genau so, wenn er – von der unzutreffenden Wahrnehmung ausgehend, der junge Mann zeige in der dozierend erhobenen rechten Hand dem Mädchen ein Geldstück – in dem Vorgange eine elegante Bordellscene erblickt und die sitzende Frau für eine Kupplerin hält."

Belisarius war, obgleich unschuldig, ein ausgestoßener Mensch. Ottilie wird auch so geschildert, wenn sie in ihrem von allen Möbeln geleerten Zimmer über dem Geburtstagskoffer (dem Symbol ihrer „stillen Leidenschaft") liegt oder sich von der Tisch- und Sprachgemeinschaft ausschließt. Wie Belisarius muß sie der Welt schuldig erscheinen. Denn durch ihr schweigendes Gebaren ermutigt sie ihre Freunde in dem Glauben, daß sie Eduard doch noch heiraten wird. Wie anders könnten sie die Vorbereitungen mit dem „Hochzeitskleid" auslegen? Dies wird vom Erzähler zart angedeutet: „Mancherlei Hoffnungen waren indes in dem Herzen der Freunde rege geworden. Charlotte war überzeugt, Ottilie werde auf jenen Tag wieder zu sprechen anfangen . . ." (II, 18), nachdem er schon vorher bemerkt hatte: „der Wahn, als ob noch alles beim Alten sei, war verzeihlich" (II, 17).

Während der Vorstellung des Belisariusbildes wird die Haltung des Architekten vor dem blinden Belisar nicht näher geschildert. Die Einzelheiten bleiben dem letzten Kapitel vorbehalten. Dies rührt wohl daher, daß zwischen dem Vorsteller des Belisar und dem Vorbild keine Beziehung besteht, außer daß er „ein großer und wohlgebauter Mann" ist. Das Fehlen jeder andern Ähnlichkeit wird dann später vom Erzähler beiläufig erwähnt: „Man scherzte einmal ziemlich laut, daß Charlottens Wintervorräte nun bald aufgezehrt seien, als der Ehrenmann, der den Belisar vorgestellt hatte und freilich reich genug war, von Lucianes Vorzügen hingerissen, denen er nun schon so lange huldigte, unbedachtsam ausrief: 'So lassen Sie es uns auf polnische Art halten! Kommen Sie nun und zehren mich auf . . .'" (II, 5).

In gleicher Weise hat das Estherbild wenig Beziehung zu Luciane, wenn man von der Schönheit der persischen Königin absieht. Die Verbindung mit Ottilie hingegen wird symbolisch durch den Namen der Königin verstärkt: Esther bedeutet Stern und entspricht dem griechischen aster. Im Roman bilden die Astern ein wichtiges Symbol für Ottiliens stille Leidenschaft. Es besteht auch eine Parallele zwischen dem Hochzeitskleid, das die jungfräuliche Ottilie als Totenhemd trägt, und den Astern, die vom Frost vor der Zeit der Samenbildung vernichtet werden. Im ersten Teil werden sie nicht namentlich erwähnt, aber der Leser erkennt sie nachträglich als die Blumen, die an Eduards Geburtstag blühen sollen: „Mit welchen Empfindungen betrachtete Ottilie die späteren Blumen, die sich erst anzeigten, deren Glanz und Fülle dereinst an Eduards Geburtstag, dessen Feier sie sich manchmal versprach, prangen, ihre Neigung und Dankbarkeit aussprechen sollten" (I, 17). Am Vorabend von Eduards Geburtstag werden die Blumen dann genannt: „Es war der Abend vor Eduards Geburtstag. Diesen hatte sie freilich ganz anders zu feiern gehofft: wie sollte nicht alles zu diesem Feste geschmückt sein! Aber nunmehr stand der ganze herbstliche Blumenreichtum ungepflückt. Diese Sonnenblumen wendeten noch immer ihr Angesicht gen Himmel; diese Astern sahen noch immer still bescheiden vor sich hin, und

was allenfalls davon zu Kränzen gebunden war, hatte zum Muster gedient, einen Ort auszuschmücken, der, wenn er nicht bloß eine Künstlergrille bleiben, wenn er zu irgend etwas genutzt werden sollte, nur zu einer gemeinsamen Grabstätte geeignet schien" (II, 3). Schon hier deuten die Astern auf Wiedervereinigung und Erfüllung in einem andern Dasein. Im zweiten Frühling werden bei Erwähnung der Astern ähnliche Gedanken von Nichterfüllung im Irdischen mit einem Hinweis auf den Himmel verbunden. Die unpersönliche Form und die Anspielung auf den Herbst, statt auf Eduards Geburtstag, vermögen nicht Ottiliens „stille Leidenschaft" zu verschleiern: „Daß der Herbst ebenso herrlich würde wie der Frühling, dafür war gesorgt. Alle so genannten Sommergewächse, alles, was im Herbst mit Blühen nicht enden kann und sich der Kälte noch keck entgegen entwickelt, Astern besonders, waren in der größten Mannigfaltigkeit gesäet und sollten nun, überall hin verpflanzt, einen Sternenhimmel über die Erde bilden" (II, 9). Auch bei der letzten Verwendung dieses Motivs wird die Verbindung mit Esther, Aster und Stern, zart angedeutet: „Man kleidete den holden Körper in jenen Schmuck, den sie sich selbst vorbereitet hatte; man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten" (II, 18)[20].

IX

Der starke Kontrast zwischen der weltlichen Umrahmung von Lucianens lebenden Bildern und dem religiösen Charakter des Weihnachtsbildes darf nicht übersehen lassen, daß erstere eine nur säkularisierte Form des letzten sind: „. . . es wurde (dem Architekten) auf einmal klar, daß eigentlich jene Gemäldedarstellungen durch runde Figuren von dem sogenannten Präsepe ausgegangen" (II, 6). Dadurch wird die Verbindung zwischen weltlichen und religiösen Bildern bei aller Verschiedenheit aufrechterhalten. Obgleich das Weihnachtsbild „eine weit schönere Darstellung" sein soll als die weltlichen Bilder, ist kein vornehmes Publikum anwesend, um Ottiliens Schönheit zu huldigen wie bei Luciane. So wird der religiöse Charakter der Vorstellung bewahrt und zugleich Ottiliens Fremdheit in der modernen Welt hervorgehoben. Die Wahl Ottiliens als „Mutter Gottes" durch den Architekten veranschaulicht wieder seine Tendenz, sie als zu einer reineren, altertümlichen Welt gehörend darzustellen. Die Verklärung Ottiliens im Gemüt des jungen Mannes erlaubt dem sich mondäner gebenden Erzähler zu fragen: „Und

[20]) Ottiliens enge Verbindung mit den Sternen wird sonst mehrfach angedeutet: „Auch wendet sie sich nicht vergebens zu den Sternen . . ." (II, 13). Vgl. ferner die scheinbar rein lyrische Stelle in Ottiliens aufschlußreichem Gespräch mit Charlotte (II, 15): „So bleibt ein Haus, eine Stadt, worin eine ungeheure Tat geschehen, jedem furchtbar, der sie betritt. Dort leuchtet das Licht des Tages nicht so hell, und die Sterne scheinen ihren Glanz zu verlieren."

wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin?" So beschränkt sich seine Schilderung auf die geistigen Eigenschaften Ottiliens: „die reinste Demut, das liebenswürdige Gefühl der Bescheidenheit", d. h. die Eigenschaften, die Goethe vom Heiligen verlangt. Von dem zweiten Bild, dem sogenannten „Glorienbild", wird bezeichnenderweise keine Schilderung geboten, denn sie könnte den Grundton der Charakterisierung Ottiliens verwischen. Statt dessen läßt der Erzähler Ottilie demütige Gefühle empfinden, wenn sie den Gehülfen im Publikum erblickt: „Und wie wenig wert bist du, unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muß es ihm vorkommen, dich, die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken?" Was aber Ottilie in ihrer Demut als Maske bezeichnet, deutet eine spätere Verwirklichung an.

In der Schilderung der Belisarvorstellung kann der Erzähler ein leises Bedenken nicht unterdrücken: „. . . nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte" (II, 5). Derselbe Vorbehalt scheint sich in der Schilderung des Weihnachtsbildes zu wiederholen: „Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgend etwas bewegen, er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne." Diese Betrachtungen sind als Goethes Verwerfung des lebenden Bildes als Kunstform aufgefaßt worden, aber solche Kritik dürfte zum mindesten nicht für das Weihnachtsbild gelten, das seinem Wesen nach keine künstlerische sondern eine religiöse Darstellung ist. Die Anspielung auf den gefühlvollen Kenner ist auch nicht ohne ironischen Unterton. Selbst für die Belisarvorstellung scheint die Bemerkung primär funktionell zu sein, da sie dem Kontrast zwischen den weltlichen und den religiösen Bildern dient. Denn von diesen heißt es: „Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge." Weil in den weltlichen lebenden Bildern weiter kein Zusammenhang zwischen den Vorbildern und den Vorstellern besteht, sind sie Schein im doppelten Sinne. Im Weihnachtsbild wird aber nicht der Schein der Kunst, sondern Wirklichkeit[21]) dargestellt, und zwar Wirklichkeit im doppelten Sinne, denn was dargestellt wird, ist auch die spätere Wirklichkeit der Vorstellerin.

Wenn Lucianens Kritik von Wandverzierungen ironisches Licht auf die Verklärung Ottiliens in der Kapelle wirft, und Lucianens Verlangen nach

---

[21]) Anders denkt Rudolf Ehwald in seiner schönen Frankfurter Dissertation: „Wesen und Bedeutung Ottiliens in den 'Wahlverwandtschaften'", Würzburg, 1941. Vgl. S. 42: „Hier tritt – für einen Augenblick – ihr Sein so ganz in Erscheinung wie niemals vorher und niemals später. So ist die Kunst ihr notwendig nicht nur als Verewigung der Schönheit, sondern auch als vollkommenste Verwirklichung ihres Wesens, freilich nicht in der Welt der Wirklichkeit, sondern in der Welt des 'schönen Scheins'".

einem Affenbild eine unbewußte Parodie von Ottiliens „stiller Leidenschaft" bedeutet, so dürfte des Gehülfen Ablehnung religiöser Kunst vor allem als eine unbewußte Ironisierung Ottiliens als „Himmelskönigin" gelten. Die Gründe seiner Ablehnung haben auch vorausdeutenden Wert: „Was mich betrifft, so will mir diese Annäherung, diese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen . . . Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll sich hüten, es anders als in edler Tat auszusprechen" (II, 7). Daraus mit Walzel zu schließen, „daß Goethe durchaus nicht mit dem Architekten für die Kunst des Mittelalters eintritt", hieße aber die ironische Funktion des Gehülfen verkennen. Denn in Ottiliens „stiller Leidenschaft" ist noch eine Vermischung des Heiligen mit dem Sinnlichen, die zur Katastrophe auf dem See, zur tragischen Aktualisierung des Weihnachtsbildes führen wird. Im selben Kapitel zeigt eine Eintragung in Ottiliens Tagebuch, daß Goethe durchaus nicht mit dem Gehülfen gegen religiöse Kunst ist. Ottiliens Abneigung gegen Affen und Naturgeschichte führt sie zu der Feststellung, „daß das Menschengebild am vorzüglichsten und einzigsten das Gleichnis der Gottheit an sich trägt". So wird dem Ikonoklasmus des Gehülfen widersprochen und die bildhafte Darstellung Ottiliens gerechtfertigt. Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram [22]). Das Weihnachtsbild als Darstellung der Inkarnation veranschaulicht das Gottmenschliche und deutet somit Ottiliens Apotheose oder Heiligwerdung an.

Die tragische Verwirklichung des Weihnachtsbildes ist eng mit dem See verbunden, der im Fortschreiten der Handlung immer tiefere symbolische Bedeutung gewinnt. „Das Wasser ist ein freundliches Element für den, der damit bekannt ist und es zu behandeln weiß" (II, 10). Diese Betrachtung des Engländers scheint eine versteckte Kritik von Eduards Änderungen am See zu sein. Im ersten Teil gilt das Wasser als gefährlich (I, 4) und der Arzt wird bestellt, der an Ottiliens Geburtstag den fast ertrunkenen Knaben wieder zum Leben bringt (I, 15). Es wird als leidenschafterregend mit terra firma kontrastiert, und der See gehört offenbar zum magischen Kreise, in dem die Hauptgestalten sich bewegen. Als Eduard „Gattin und Freund dem schwankenden Element selbst überantwortete" (I, 12), verspürte Charlotte „eine wunderbare Erregung . . . in ihrem Innern" und gleich nachher erlaubte sie dem Hauptmann, sie zu küssen. Die Anziehungskraft des Wassers dient dazu, Ottiliens fortwährende „stille Leidenschaft" zu veranschaulichen. „Ottilie hatte Eduarden nicht entsagt . . . Wie oft eilte das gute Mädchen . . . ins Freie hinaus, . . . Auch auf dem Boden mochte sie nicht verweilen. Sie sprang in den Kahn und ruderte sich bis mitten in den See" (I, 17).

[22]) Vgl. hiezu den Schluß der 'Wanderjahre': „Mit Gefallen sah unser Freund auf ihn herab, indem er ihn zudeckte. – 'Wirst du doch immer aufs neue hervorgebracht, herrlich Ebenbild Gottes!' rief er aus . . ."

Selbst wenn sie sich fähig glaubt, Eduard zu entsagen, zeigen ihre Spaziergänge zum See die fortwirkende Macht ihrer Liebe; „Ottiliens liebster Weg ... ging herunter nach den Platanen ... wo einer der Kähne angebunden war ... Sie erfreute sich manchmal einer Wasserfahrt" (II, 10). Im selben Kapitel stellt die 'Novelle' den Sieg der natürlichen Sympathie dar, und hier vereinigt das Wasser die getrennten Kinder.

Die ironische Funktion der 'Wunderlichen Nachbarskinder' ist oft besprochen worden, aber ihre vorausdeutenden Hinweise sind vielleicht wichtiger. Es bestehen zwischen den Kindern einerseits und Eduard und Ottilie andererseits bedeutsame Parallelen. Die Eltern der Kinder hatten deren Ehe geplant, wie Charlotte gehofft hatte, Eduard und Ottilie zusammenzubringen. Während der heftigen Kämpfe, die zur Trennung der Kinder und Aufgabe der elterlichen Ehehoffnungen führen, muß der Knabe dem Mädchen die Hände auf den Rücken binden, „um seine Augen zu erhalten". Doch hat er keine Augen für sie „in irgendeinem Bezug auf sich", wenn er als junger Mann zurückkehrt. So auch Eduard, wenn er von Reisen zurückkehrte und „weder rechts noch links sah", weil er Charlotte heiraten wollte, und keine Augen für Ottilie hatte. Das Mädchen will durch ihren Tod in eine Art von ehelicher Verbindung mit dem jungen Mann treten: „Sie beschloß zu sterben, um ... sich ... wenigstens mit seiner Einbildungskraft, seiner Reue auf ewig zu vermählen. Er sollte ihr totes Bild nicht loswerden." Dies weist auf Ottiliens Tagebuch (II, 2) zurück und deutet ihre Vereinigung mit Eduard im Tode an. Wenn das Mädchen sich nackt vor dem jungen Mann findet, nimmt sie keine Rücksicht auf „das Schickliche", so mächtig ist die natürliche Sympathie, die sie an ihn bindet. Daß sie die Hochzeitskleider des jungen Bauernpaares anziehen, ist eine Vorausdeutung ihrer eigenen Hochzeit und deutet auf Ottiliens „Brautschmuck" hin, der ebenfalls eine Vereinigung mit Eduard symbolisiert. Die dreimalige Bitte der Kinder um den Elternsegen erinnert an das Märchen, in dessen Bereich die Kluft zwischen „der Tiefe der stillen Leidenschaft" und der Außenwelt überbrückbar ist [23]). Daß Charlotte von der Erzählung so tief betroffen ist, hat wohl andere Gründe als die, welche der Erzähler anführt, und weist auf den Sieg der Sympathie in der Haupthandlung hin.

Durch das Wasser werden in der Haupthandlung die zwei Liebenden scheinbar getrennt, um im Tode „sich ... zu vermählen", wie das Mädchen in der Novelle hoffte. Das Bild, das sich Eduard bietet, wenn er unerwartet auf Ottilie mit seinem Kinde am See trifft, erinnert in etwas an das Weih-

[23]) Vgl. Kurt May, S. 146: „In der Tatsache, daß das Ideal nur im Märchen erfüllt erscheinen kann, liegt eine schwere, soziale, sozialgeschichtliche Kritik an den Lebensverhältnissen der Goethezeit, die der Roman spiegelt; doch davon sehen wir ab." Zur Novelle und ihrem Verhältnis zur Haupthandlung vgl. Benjamin, S. 56–61.

nachtsbild: „. . . sie saß versenkt in ihr Buch, in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträuche rings umher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen. Und eben fiel ein rötliches Streiflicht der sinkenden Sonne hinter ihr her und vergoldete Wange und Schulter" (II, 13). Hier übernimmt die Natur die Verklärung, aber die Anspielung auf das Buch („eins von denen, die ein zartes Gemüt an sich ziehen") und ihr In-sich-versenkt-sein verrät das Walten der „stillen Leidenschaft" und läßt die Idee der jungfräulichen Mutter nicht ganz rein in Erscheinung treten. Jedenfalls sieht Eduard in ihr nicht „ein himmlisches Wesen" und begehrt sie zum Weib. Die tragische Verwirklichung des Weihnachtsbildes findet dann statt, wenn Ottilie allein „auf dem treulosen, unzugänglichen Elemente" ist: „Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum erstenmal dem freien Himmel; zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine, nackte Brust, ach! und kein Lebendiges . . . aber auch hier läßt ihr schönes Gemüt sie nicht hilflos. Sie wendet sich nach oben. Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust . . . Auch wendet sie sich nicht vergebens zu den Sternen, die schon einzeln hervorzublinken anfangen. Ein sanfter Wind erhebt sich und treibt den Kahn nach den Platanen" (II, 13). Selbst hier bleibt Ottilie stumm und spricht kein Gebet; der Bericht ist rein bildhaft. Die Gebetsgebärde, die in ironischer Entsprechung zu Charlottens Opfergeste in der Mooshütte steht (II, 10), deutet aber auf einen Ausweg aus dem Zauberkreise der „stillen Leidenschaft".

X

Nachdem Ottilie sich ihre „neue Bahn vorgezeichnet", sträubt sie sich „dahin zu gehen, wo sie dasjenige finden würde, was man große Welt zu nennen pflegt" (II, 15), und erinnert dabei an das Mädchen, das den Tod eines seiner Geschwister verschuldet hat (II, 6). Wäre sie aber zur Pension zurückgekehrt, so hätte sie sich aus der Welt geflüchtet wie die frühchristlichen Einsiedler. Wie diese wird Ottilie in die Welt zurückgeführt, um dort ihren Beruf auszuüben. Hier verwirklicht sie, was der Gehülfe von ihr sagte: „Sie lernt nicht als eine, die erzogen werden soll, sondern als eine, die erziehen will." Ihre gelehrigen Schüler sind Eduard und Nanny, aber auch andere Verirrte bringt sie auf den rechten Weg, indem sie das Versprechen Charlottens vereitelt, den Major zu heiraten, „auf den Fall, daß Ottilie sich mit Eduard verbinden wolle" (II, 17).

Auf Charlottens Befürchtung, daß der Gehülfe sich in Ottilie verlieben würde, hatte diese erwidert: „er wird in mir eine geweihte Person erblicken, die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andre vielleicht aufzu-

wiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das, uns unsichtbar umgebend, allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann" (II, 15). Daß „ein feindseliger Dämon" sie verhindert, die in der Pension erhoffte Ruhe des Gewissens zu finden, läßt wohl das Ausmaß ihrer Tragik ahnen, darf aber nicht die Größe ihrer Leistung verdunkeln. Wenn auch auf Kosten eines „Zwiespalts im Gemüt, der unerträglich ist" (II, 15), gelingt ihr das Werk der Heiligung.

Durch bildhafte Darstellung wird die Doppelsinnigkeit der letzten Phase bedeutend erhöht. Ottiliens Rückkehr wird von ihren Freunden mißverstanden. Auch der Leser steht vor den letzten Kapiteln wie vor einem schwer deutbaren Bilde. Obgleich Ottilie Eduard entsagt hat, vermag sie nicht seine Gesellschaft zu entbehren: „. . . auch sie konnte sich dieser seligen Notwendigkeit nicht entziehen. Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft gegen einander aus" (II, 17). Nun wird ein Gedanke in Ottiliens Tagebuch verwirklicht: „Man unterhält sich manchmal mit einem gegenwärtigen Menschen als mit einem Bilde. Er braucht nicht zu sprechen, uns nicht anzusehen, sich nicht mit uns zu beschäftigen: wir sehen ihn, wir fühlen unser Verhältnis zu ihm, ja sogar unsere Verhältnisse zu ihm können wachsen, ohne daß er etwas dazu tut, ohne daß er etwas davon empfindet, daß er sich eben bloß zu uns wie ein Bild verhält" (II, 2). Von den zwei Liebenden heißt es: „Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen . . . nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins." Die Tagebuchstelle: „unsere Verhältnisse zu ihm können wachsen", deutet aber an, daß auch hier Ottiliens Liebe zu Eduard im Wachsen ist und zugleich eine Wandlung oder Umgestaltung erfährt, nach dem Gesetz der Steigerung, das auch im Tagebuch steht: „Alles Vollkommene in seiner Art muß über seine Art hinausgehen, es muß etwas anderes, Unvergleichbares werden" (II, 9). Für Ottilie ist dies ein tragischer Prozeß des Leidens und Konflikts, aber auch, wenn wir Eduard glauben können, ein Zustand der „Seligkeit" (II, 18).

Eduards Zeugnis darf nicht außer acht bleiben, denn seine Liebe zu Ottilie unterliegt auch einer Wandlung. Er zeigt jetzt tieferen Einblick in Ottiliens Seele als Charlotte, die bei ihrer Hoffnung auf eine Vereinigung zwischen Eduard und Ottilie bis zu Ende ausharrt, wie der Erzähler diskret andeutet. Kurz nach dem Abschluß des Romans sagte Goethe zu Riemer: „so muß Ottilie kartericren und Eduard desgleichen, nachdem sie ihrer Neigung freien Lauf gelassen" (Dez. 1809). Eduard bestätigt dies in Worten, die oft mehr auf Ottilie als auf ihn bezogen oder als weiterer Beweis seiner Charakterschwäche ausgelegt werden: „Warum soll ich mich entfernen? Ist sie nicht schon von mir entfernt? Es fällt mir nicht ein, ihre Hand zu fassen, sie an mein Herz zu drücken; sogar darf ich es nicht denken, es schaudert mir. Sie hat sich nicht von mir weg, sie hat sich über mich weg gehoben"

(II, 17). So werden die Hoffnungen, die Ottilie an den Gehülfen geknüpft hatte, an Eduard verwirklicht: „er wird in mir eine geweihte Person erblicken" (II, 15).

XI

Beim Herannahen von Eduards Geburtstag gewinnt die Handlung, die nach Ottiliens Rückkehr scheinbar ins Stocken geraten ist, wieder an Intentionalität, aber auch an Zweideutigkeit. Bei der rein bildhaften Darstellung sind die Rückschlüsse auf Ottiliens Motive, wenn sie den Geburtstagskoffer wieder vornimmt, nicht mit Gewißheit zu begründen.

Daß der Anzug zur Feier von Eduards Geburtstag bestimmt ist, geht aus der Bezeichnung des Erzählers hervor: am Vorabend des Festes nennt er ihn „den morgenden Schmuck". Wenn Ottilie mit den Liebesandenken Eduards auch das Bild ihres Vaters in den Koffer einschließt, läßt sich nur schließen, daß ihre „stille Leidenschaft" in der letzten „unvergleichbaren" Form nicht unverträglich mit ihrer Liebe zum Vater sein kann, die mit der Liebe zu Gott verwandt ist. Daß sie dabei „ein Lächeln" hat, „wie es demjenigen auf dem Gesichte schwebt, der Geliebten etwas Gutes und Erfreuliches verbirgt", ist schwieriger zu deuten. Bezieht sich das auf ihren Tod? Kann er für Eduard etwas Erfreuliches sein? Oder glaubt sie, daß Eduard in dem Brautschmuck den Ausdruck ihrer „unvergleichbaren" Liebe sehen wird? Ahnt sie vollends, daß sie an Eduards Geburtstag sterben wird, und daß ihr Brautkleid auch Totenhemd sein wird? Die bildhafte Darstellung und ihre Worte zu Eduard: „Versprich mir zu leben", bieten wenig Anhalt für die Auffassung, daß sie den Tod sucht, um mit Eduard vereinigt zu werden.

Daß Mittler der Anlaß ihres Todes ist, gehört zur zweideutigen Charakterisierung dieses „wunderlichen" Mannes. Seine Eheauffassung ist eher weltlich als religiös („der Anfang und der Gipfel aller Kultur" I, 9), hat er doch auf sein geistliches Amt verzichtet, um sich der juridischen Seite der Ehe zu widmen. Nicht ohne Ironie läßt ihn der Erzähler die Ewigkeit als Grund der Unauflöslichkeit der Ehe anführen, was theologisch anfechtbar ist, weil der Tod die Ehe auflöst, und dem Sinn der ganzen Handlung widerspricht, der die Vereinigung der im Leben getrennten Liebenden im Tode voraussetzt. Mittlers Funktion scheint der des Gehülfen ähnlich zu sein: die Ironisierung der „stillen Leidenschaft" Ottiliens.

Seine Ausführungen über die biblische Form der zehn Gebote für Kinder scheinen auch nicht völlig mit Goethes Ansichten über die weitere Notwendigkeit des „löschpapiernen Katechismus" übereinzustimmen. Jedenfalls bietet Ottiliens Schicksal den schlagendsten Beweis gegen die Richtigkeit von Mittlers Auffassungen. Sie wird bis zuletzt als Kind bezeichnet, doch

hat sie schuldig-unschuldig die beiden Gebote übertreten, die Mittler für Kinder wenigstens als barbarisch und abscheulich beseitigen möchte: Du sollst nicht töten, Du sollst nicht ehebrechen. Wenn aber in ihrer Gegenwart Mittler erklärt: „‚Du sollst nicht ehebrechen' . . . wie grob, wie unanständig!", wird ihr, mit der „das Schickliche geboren" ist, gezeigt, wie ihr Verhältnis zu Eduard der Welt erscheinen muß.

XII

Die „unvergleichbare" Art ihrer „stillen Leidenschaft" wird aber der Welt während und nach ihrer Beisetzung gezeigt, doch auch hier wird das Doppelsinnige als Darstellungs-prinzip beibehalten. Schon als Konzession an seine Hörer wiederholt der Erzähler das Wörtchen „schien", wenn er von den Wundern berichtet. Er weiß auch zu berichten, daß die wenigsten an die Wunder glaubten: „jeder mochte gern aus Nannys Munde das Unglaubliche hören; manche, um darüber zu spotten, die meisten, um daran zu zweifeln, und wenige, um sich glaubend dagegen zu verhalten." Wenn Walzel die Wunder als Erscheinungen der Autosuggestion bezeichnet und erklärt: „Der Wortlaut des Berichts ist ganz eindeutig", so verkennt er die Zweideutigkeit als Erzähl-prinzip in diesem Roman. Er mißachtet auch die von ihm statuierte Sonderung zwischen Kunst und Wirklichkeit, denn im Roman erweisen sich die Wunder als echt, weil die Heiligsprechung Ottiliens echte Wunder voraussetzt.

Durch die Wiederholung des Belisarthemas wird Ottiliens tragischer Fall noch einmal vorgeführt, ehe ihre Apotheose durch den Tod und die Seligsprechung Eduards vollendet wird. Diese Wiederholung hat auch eine rekapitulierende Funktion, indem sie auf die Vergangenheit zurückweist. Kurz nach der Ankunft auf dem Schloß hatte Ottilie die Geschichte Karls des Ersten von England erzählt, um ihre gesellschaftlich unpassende demütige Haltung zu erklären. Das Bild des unschuldigen Königs „vor seinen so genannten Richtern" (I, 6) wie auch das Bild des unschuldigen Generals (II, 5) erweisen sich nun als Vorausdeutungen ihres eigenen Schicksals, denn das schuldig-unschuldige Kind, das in Tötung und Ehebruch verwickelt worden ist, glaubt sich durch einen Mittler verurteilt. Die Szene in der nächtlichen Kapelle wird beinahe zu einem lebenden Bilde: alle drei Gestalten sind stumm und regungslos.

Der Erzähler kontrastiert Belisar und Ottilie in ihren Charakteren, um wieder Ottiliens stille Tugenden zu feiern: „seltene, schöne, liebenswürdige Tugenden, deren friedliche Einwirkungen die bedürftige Welt zu jeder Zeit mit wonnevollem Genügen umfängt und mit sehnsüchtiger Trauer vermißt." Es wird hier kein gesellschaftskritischer Ton angeschlagen, nicht die Welt

verschuldet Ottiliens tragischen Sturz, sondern eine unpersönliche Natur. Nicht „deus sive natura", denn im Roman waltet auch „ein höheres Wesen" (I, 13) und „die Gottheit, die alles durchdringt" und Ottilien eröffnet, in welchem Verbrechen sie befangen ist. Diese Dichtung bietet kein dämonisiertes Weltbild, sondern das Bild einer Heiligen [24]). Nach Nannys Trost sieht auch der Architekt „seine schöne Freundin . . . in einer höhern Region lebend und wirkend". Diesem Wirken schreibt dann der Erzähler Eduards seligen Tod zu. F. G. Jacobis oft angeführte Kritik: „Wir können das Göttliche und Himmlische an Ottilia nicht finden und sprechen es ihr geradezu ab, weil sie den armseligen Eduard so überschwenglich lieben kann", übersieht die streng funktionelle Charakterisierung Eduards. Dessen so oft gerügte Schwäche läßt die wunderwirkende Kraft Ottiliens noch stärker hervortreten. Das von Jacobi geprägte Wort „die Himmelfahrt der bösen Lust" überbietet in seinem grotesken Unverständnis alles, was der Erzähler „der verruchten, kalten Welt" ironisch in den Mund legt.

XIII

In diesem Roman, der so viele Züge der durchdachtesten Kunst aufweist, verrät der Verfasser eine skeptische, ironische Haltung zur künstlerischen Tätigkeit seiner Gestalten, als ob die erste Hälfte der von Ottilie in ihr Tagebuch eingetragenen Reflexion: „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst" allein veranschaulicht werden sollte. Hier ziehen sich die Menschen aus der Welt in einen magischen Raum zurück, den sie sich durch Kunsttätigkeit schaffen. Selbst die Natur suchen sie künstlerischer zu gestalten. Die drei Teiche werden zu einem größeren künstlichen, aber auch künstlerischen See vereinigt. Die Mooshütte wird so gebaut, daß durch die Fenster die Landschaft wie umrahmte Bilder gesehen wird. Sie wird mit künstlichen Blumen geschmückt, um eine andere Jahreszeit vorzutäuschen, und der Erzähler versäumt nicht, Charlottens „Kunstsinn" zu loben. An Ottiliens Geburtstag wird das Lustgebäude mit Laub und Blumen architektonisch geschmückt. Die Ausschmückung der Kapelle wird als „bloß eine Künstlergrille" bezeichnet. Der Friedhof wird geebnet und mit Klee besäet,

[24]) Daß man den „Zwiespalt im Gemüt", vor dem Charlotte Ottilie warnt, auch auf die Gottheit überträgt, entspricht wohl eher einer zeitbedingten Gefühlsströmung als dem Wortlaut des Romans. Vgl. Kurt May, S. 156 f.: „. . . erschreckend ist die Erkenntnis, daß hier ein Zwiespalt aufklafft von göttlichem Leben und göttlichem Geist und Willen . . . Hier steht nicht ein sündiger Mensch gegen das göttliche Gesetz, sondern: deus contra deum . . ." Ähnlich schreiben Paul Hankamer, 'Spiel der Mächte', 1943, S. 318, und Benno von Wiese, S. 662: „Fast scheint es so, als ob das Dämonische noch eine Auseinandersetzung Gottes mit sich selbst wäre."

wodurch er künstlerischer wirkt und sein wahrer Zweck als Begräbnisplatz verschleiert wird. Die Unterhaltung über Grabmäler bleibt auch auf künstlerischer Ebene, als ob die Natur des Todes durch künstlerische Behandlung sich ändern ließe.

In dieser Kunsttätigkeit der Charaktere liegen aber große tragische Möglichkeiten und die zweite Hälfte der Reflexion aus dem Tagebuch deutet dies an: „und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr (der Welt) als durch die Kunst." Zur Mooshütte nimmt Charlotte Zuflucht, um sich ihrer leidenschaftlichen Verzweiflung hinzugeben, weil der Hauptmann scheiden wird, und in der darauffolgenden Nacht begeht sie geistigen Ehebruch.

In der Mooshütte legt sie dann ihr im Ehebruch gezeugtes Kind auf den Tisch wie „auf einen häuslichen Altar". Das Kind ertrinkt im See kurz nachdem Eduard „dessen Spiegel . . . zum erstenmal vollkommen und rein erblickt". Im Lustgebäude, dessen Lage Ottilie gewählt hatte, um in „einer andern und neuen Welt" zu sein, muß Ottilie auf das von ihr als verbrecherisch erkannte Verhältnis zu Eduard verzichten. In der Kapelle, die er als den künstlerischen Ausdruck seiner „himmlischen" Liebe zu Ottilie ausgeschmückt hatte, muß der Architekt in Schmerz und Tränen aufgelöst vor ihrem Sarge stehen.

Die Vorstellung lebender Bilder ist auch eine künstlerische Tätigkeit, in der die Natur als Kunst behandelt wird. Denn hier werden lebende Menschen als rein bildhafte Figuren verwendet. Was der Erzähler vom Belisariusbilde sagt, gilt auch für die andern weltlichen Bilder: „Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte" (II, 5). Diese Bemerkung ist eine Abwandlung von Ottiliens Worten: „man befände sich . . . dafür in einer andern und neuen Welt" (I, 7); sie stellt die lebenden Bilder in eine Linie mit Mooshütte und Lustgebäude. Wie die weltlichen Gebäude nehmen auch die weltlichen lebenden Bilder einen rein tragischen Sinn an. Aber wie das Weihnachtsbild von den weltlichen Bildern sich dadurch unterscheidet, daß es „Wirklichkeit als Bild" ist, so unterscheidet sich die Kapelle von Lustgebäude und Mooshütte. Die Kapelle und das Weihnachtsbild haben zwar auch einen tragischen Sinn, aber er macht nicht ihre ganze Bedeutung aus, denn beide deuten Ottiliens Apotheose voraus.

Die Sonderfunktion der Kapelle in der Romanhandlung läßt sich erkennen, wenn man Kapelle und Kirche streng auseinanderhält. Die Restaurierung der Kirche steht in enger Verbindung mit der übrigen Kunsttätigkeit: mit der Verschönerung des Friedhofs, mit der Vereinigung der drei Teiche, und mit der Errichtung des Lustgebäudes. An all diesen Arbeiten ist auch der Architekt beteiligt (I, 17; II, 2). „Dem Architekten fiel es nicht schwer, sich von Charlotten eine mäßige Summe zu erbitten, wovon er das Äußere sowohl als das Innere im altertümlichen Sinne herzustellen und mit

dem davorliegenden Auferstehungsfelde zur Übereinstimmung zu bringen gedachte (II, 2). Der Erzähler nennt diese rein künstlerische Tätigkeit wohl nur ironisch „dieses fromme Werk", denn es folgt kurz darauf die Bemerkung: „Alle diese Dinge richteten die Einbildungskraft gegen die ältere Zeit hin, und da . . . die Kirche täglich auch . . . an Farbe und sonstiger Auszierung gleichsam der Vergangenheit entgegenwuchs, so mußte man sich beinahe selbst fragen: ob man denn wirklich in der neueren Zeit lebe, ob es nicht ein Traum sei, daß man nunmehr in ganz andern Sitten, Gewohnheiten, Lebensweisen und Überzeugungen verweile" (II, 2). Die Frage legt den Gedanken nahe, daß diese Tätigkeit des Architekten derselben Tendenz dient, eine andere Welt heraufzubeschwören, wie die lebenden Bilder und das Lustgebäude.

Die Frage des Erzählers enthält auch eine versteckte Kritik, denn die Kirche wird noch zum evangelischen Gottesdienst gebraucht, dem eine Restaurierung „im altertümlichen Sinne" schwerlich entspricht. Mit der Kapelle liegt der Fall anders; sie hat ihren ursprünglichen Charakter weitgehend bewahrt: „und da zeigte sich zum größten Erstaunen und Vergnügen des Architekten eine wenig bemerkte kleine Seitenkapelle von noch geistreichern und leichtern Maßen, von noch gefälligern und fleißigern Zieraten. Sie enthielt zugleich manchen geschnitzten und gemalten Rest jenes älteren Gottesdienstes, der mit mancherlei Gebild und Gerätschaft die verschiedenen Feste zu bezeichnen und jedes auf seine Weise zu feiern wußte" (a. a. O.). Diese Betonung der Feste, d. h. der Jahrestage der Heiligen, deutet an, daß die Restaurierung der Kapelle deren wahren Zweck keineswegs ändert oder beeinträchtigt, wie bei der Kirche und dem Begräbnisplatz der Fall ist. Die Restaurierung wurde am Vorabend von Eduards Geburtstag und genau ein Jahr vor Ottiliens Todestage fertig. Sie deutet also die Feier von Ottiliens Tode voraus, der in dem Leben eines Heiligen als sein glücklichster Tag betrachtet und deshalb als Fest gehalten wird. So ist die Ausschmückung der Kapelle auch „Wirklichkeit als Bild" genau wie das Weihnachtsbild. Das Fertigwerden am Vorabend von Eduards Geburtstag hat auch vorausdeutenden Sinn. Durch Ottiliens Vorbild erfährt auch seine Liebe eine Wandlung. Diese Metamorphose geht auf die Worte zurück, die Eduard bei Mittlers erstem Besuch auf dem Vorwerk ausspricht: „Man hat mir . . . den Vorwurf gemacht: ich pfusche, ich stümpere nur in den meisten Dingen. Es mag sein, aber ich hatte das noch nicht gefunden, worin ich mich als Meister zeigen kann. Ich will den sehen, der mich im Talent des Liebens übertrifft" (II, 18). Die Ausmalung der Kapelle durch den Architekten erweist sich als mehr denn „bloß eine Künstlergrille". Durch bildhafte Darstellung wird die selige Verwirklichung von Eduards und Ottiliens „stiller Leidenschaft" in „einer andern und neuen Welt" verbürgt: „heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein

freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen“ [25]).

XIV

„Der Zudrang wuchs, und man sah sich genötigt, die Kapelle, ja außer den Stunden des Gottesdienstes die Kirche zu verschließen.“ Im Roman wird der Kult der neuen Heiligen nicht weiter geschildert, obgleich Charlottens „ansehnliche Stiftungen“ nach Eduards Tod an die Gründung einer neuen Kultstätte denken lassen. Die Verehrung Ottiliens wurde dennoch vom Dichter selbst andächtig weiter gepflegt, wie Sulpiz Boisserée berichtet. In seiner Schilderung einer Fahrt mit Goethe von Karlsruhe nach Heidelberg im Herbst 1815 lesen wir: „Unterwegs kamen wir auf ‘Die Wahlverwandtschaften’ zu sprechen. Er legte Gewicht darauf, wie rasch er die Katastrophe herbeigeführt. – Die Sterne waren aufgegangen – er sprach von seinem Verhältnis zu Ottilie, wie er sie lieb gehabt, und wie sie ihn unglücklich gemacht, wurde zuletzt fast rätselhaft ahndungsvoll in seinen Reden.“ Dieser Kult, der von vielen Lesern der ‘Wahlverwandtschaften’ weiter gepflegt wird, bedeutet wohl eine bedenkliche Verwechslung von Kunst und Wirklichkeit. „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst“ (II, 5).

---

[25]) Theodor Lockemann schreibt am Ende seines Aufsatzes: Der Tod in G.’s ‘Wahlverwandtschaften’, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd 19, 1933, S. 60: „In dem seinen Ausgangspunkten nach realistischen Roman kann nur gestaltet werden, was aus der unmittelbaren Anschauung selber erwächst; er ist aber seinem Wesen nach kein angemessenes Mittel, um zu vergegenständlichen, was dem irdischen Vorstellungskreis entzogen bleibt.“ Hier scheinen die Möglichkeiten der bildhaften Darstellung übersehen.

KREUZZUGSIDEE UND MITTELALTERLICHES WELTBILD*)

Von F. W. Wentzlaff-Eggebert (Mainz)

Die Fragestellung ist von mir absichtlich so weit gefaßt worden, weil die Bedeutung der Kreuzzugsidee heute in den westlichen Ländern Europas unter größter Anteilnahme aller historisch orientierten Gelehrten zum Ziel exakter Quellenforschung und geistesgeschichtlicher Deutung gemacht worden ist. Ich verweise nur auf René Groussets umfassende Studien für Frankreich und auf den Forschungsbericht in der Festschrift für Pietro Fidele, Rom 1944, für Italien. Am sichtbarsten wird die gegenwärtige Zielsetzung aus Justus Hashagens Buch über 'Europa im Mittelalter' (1951), der dieses allgemeine Interesse an der Kreuzzugsproblematik des Mittelalters aus einem neuen Gesichtspunkt erklärt. In einem besonderen Abschnitt: Die Kreuzzüge und die Mission (S. 213ff.) wird von ihm bewiesen, daß diese den Beginn der eigentlichen „europäischen Expansion" darstellen und damit eine „weltgeschichtliche Rolle" spielten, indem sie die dauernde Ausdehnung nach dem Orient einleiten. Hashagen stützt sich dabei auf die Forschungsergebnisse anderer Historiker, die feststellen, daß der Europäer damals nirgends auf ähnlichen Unternehmungsgeist stieß, sondern allein seine Kultur in die Welt hinaustrug. Dabei gewöhnte er sich daran, in Europa den Mittelpunkt der Erde zu sehen und in den europäischen Nationen die zur Herrschaft über alle anderen Berufenen. Hashagen fügt die wichtige Bemerkung hinzu, daß das Machtstreben der europäischen Völker erst durch die christliche Idee sanktioniert wurde, die der biblischen Verheißung von dem einen Hirten und der einen Herde entnommen war. Erst unter so weitem Gesichtswinkel läßt sich Umfang und Wirkung der Kreuzzugsidee ermessen.

Eine ähnliche weitgefaßte Zielsetzung verfolgte bereits vor 150 Jahren das Institut de France in Paris. Im Jahre 1808 wurde dort eine Preisaufgabe mit folgendem Text gestellt: '*De l'influence des croisades sur l'état des peuples d'Europe.*' Zwei Arbeiten erhielten den Preis: die des Maxime de Choiseul

*) Als Referat gehalten auf der Tagung des Deutschen Germanistenverbandes in Nürnberg vom 27. 9. bis 2. 10. 1954. Die Anmerkungen, Textbeispiele und Verweise sind an dieser Stelle auf ein Mindestmaß reduziert, da ich in Kürze eine umfangreiche monographische Darstellung der mittelalterlichen Kreuzzugsdichtung vorlegen möchte. Der Wortlaut des Vortrages ist im wesentlichen beibehalten. Er steht in engem Zusammenhang mit meinem Aufsatz in der DVjs 1949 S. 252 ff. und erweitert die dort auf S. 269 ff. aufgestellten Thesen.

Daillecourt und die des M. Heeren (Versuch einer Entwicklung der Folgen der Kreuzzüge). Bei dem hohen Ansehen des Institut de France und seiner Preisaufgaben war aber anzunehmen, daß mehr als zwei Bearbeiter Manuskripte eingereicht hätten. Während eines Studienaufenthaltes 1950 fand ich nach einigen Mühen acht weitere Arbeiten, die handschriftlich, in lateinischer oder französischer Sprache verfaßt, in der Bibliothek des Instituts aufbewahrt wurden. Ich konnte die sehr umfangreichen Manuskripte bisher leider nur einer kurzen Prüfung unterziehen. Dabei ergab sich, daß alle Bearbeiter in einem Abschnitt *'Les lumières'* fast übereinstimmend zu folgenden Ergebnissen gelangten:

1) Mit den Kreuzzügen verliert das „Latein" seine Vorrangstellung an die *langue romane,* die auch die Abspaltung in Dialekte aufgibt.

2) Die Ausbreitung und Vervollkommnung der einheitlichen französischen Sprache erlaubt der Poesie *un essor rapide, une nouvelle ardeur des poètes.*

3) Die *mendians,* die Bettlerorden, werden Träger der Literatur als Prediger der *paroles de Dieu* und übernehmen gelehrte Funktionen.

4) Außer den der Troubadourlyrik ähnlichen Gedichten entsteht eine besondere Gattung der *spectacles dramatiques,* die die Stimmung der Kreuzfahrer stärken sollen. (Im Stil der *mystères et moralités, sujets saints.*)

5) Als wichtigster Punkt wird die ethische Vertiefung des Charakters der Kreuzfahrer und der Daheimgebliebenen erwähnt: Steigerung der sittlichen Kräfte, Beispielhaftigkeit des Verhaltens, verstärktes religiöses Interesse. Alles ist unter dem einen Gesichtspunkt gesehen: *Quid commodi contulerint in humaniores litteras scientiasque bella crucigerorum.*

Ich erwähne diese Teilergebnisse meiner Pariser Studien deswegen, weil man erkennt, daß schon 1808 die Bedeutung der Kreuzzugsidee für das mittelalterliche Weltbild gesehen wurde, ohne daß den Forschern damals schon die Stoffkreise der Kreuzzugslyrik und Epik in Deutschland hinreichend bekannt sein konnten. An anderer Stelle werde ich ausführlich darauf zurückkommen.

Die Ausbildung einer Kreuzzugsidee auch nur in Umrissen zu bieten, reicht der Raum nicht. So mögen wenige Zusammenfassungen (unter Benutzung von Carl Erdmanns und Perel's Forschungen zu Bonizo v. Sutri) dazu dienen, die historischen Voraussetzungen für die Entwicklung dieser Idee wenigstens anzudeuten.

ZUR AUSBILDUNG EINER IDEE

Die rechtlichen Begründungen des „Heiligen Krieges"

Eine so weite Fragestellung verlangt die enge Verknüpfung der Kreuzzugsidee mit der Kreuzzugsdichtung, da ohne diese Grundlagen das Weltbild des Kreuzzugszeitalters nicht sichtbar wird. Der Aufbruch der Massen

zum 1. Kreuzzug muß auf die Ausbildung einer Kreuzzugsidee zurückzuführen sein. Wohl können günstige politische Voraussetzungen, wie die allgemeine orientalische Konstellation, die von den Historikern übereinstimmend als „religiös gespalten" bezeichnet wird (vgl. Hashagen S. 207), zum Aufgebot großer Kriegerheere geführt haben, nicht aber zu der freiwilligen, von fanatischem Opfersinn getriebenen Kreuznahme der vielen Laien, die dann die bewaffneten Pilgerheere bildeten.

Fahrten wie die Gunthers von Bamberg ins Heilige Land sind zwar als Vorstufe zu sehen, aber man muß ihnen diesen nur vorbereitenden Charakter belassen. Es waren Pilgerfahrten, bei denen die Waffen nur der Verteidigung, nicht der Eroberung dienten. Zu einer endgültigen Ausformung der Kreuzzugsidee haben noch andere Faktoren beigetragen, die klar gesehen werden müssen, um das Eindringen dieser Idee in das allgemeine mittelalterliche Weltbild verstehen zu können.

Grundlegend für die Kreuzzugsidee bleibt der Gedanke des „Heiligen Krieges". Jedes kriegerische Vorgehen der Kirche bedeutete einen Widerspruch gegen die christliche Lehre und bedurfte deshalb der Rechtfertigung. Eine Diskussion über die Berechtigung eines Krieges unter bestimmten Voraussetzungen bestand schon seit Augustin. Er nennt als gerechte Kriegsgründe 1) die Verteidigung gegen Angriffe und 2) die Wiedererlangung geraubten Gutes, verurteilt aber die kriegerische Gesinnung als solche und kennt keine eigentlichen Religionskriege zur Ausbreitung des Christentums. Mit der Verchristlichung des Staatswesens, in dem sich Kirche und Staat zu einer Einheit verbinden, wird die Notwendigkeit von Verteidigungskriegen des Staates von der Kirche anerkannt, da sie gleichzeitig deren eigene Existenz sichern. Von dort ist es nur ein Schritt zu dem durch die Einfälle der Heiden im 9. und 10. Jahrhundert hervorgerufenen Gedanken, daß die Verteidigung der Kirche ein gottwohlgefälliges Werk, ein „heiliger" Krieg sei. Schon damals taucht in liturgischen Texten der Gedanke auf, daß die im heiligen Krieg Fallenden als himmlischen Lohn das ewige Leben erwerben. Um die Jahrtausendwende stehen der heilige Krieg der Kirche und der heilige Krieg des Staates als ethisch und dogmatisch gerechtfertigte Normen nebeneinander. Die Kirche hat zu dieser Zeit den Gedanken des Krieges schon so weit in ihr Ideengut aufgenommen, daß neben dem König auch das christliche Heer in die kirchliche Fürbitte eingeschlossen wird. Zur Zeit Gregors VII., dessen weitreichende Pläne die in inneren Reformen erstarkte Macht der Kirche auch nach außen kraftvoll zur Geltung bringen wollten, wurde eine eingehende kirchenrechtlich-historische Begründung des heiligen Krieges notwendig. Diese gab Bonizo von Sutri, gest. 1090 als Bischof von Piacenza. Er behandelte in seinem Buch 'De vita christiana' [1])

[1]) Hg. v. Perels, Texte zur Gesch. d. Röm. u. Kanon. Rechts, Bd I, 1930.

das Leben von Klerus und Laien am Beispiel von Quellenexzerpten im Sinne einer Rechtfertigung der päpstlichen Politik. Darin finden sich auch für die Ideologie der Kreuzzüge Belege und Begründungen, die als Vorstufe der später von den Kreuzzugspredigern verwendeten Argumente zu erkennen sind. Bonizo vollzieht die Übertragung des Begriffes vom heiligen Krieg auf den Kampf um das Erbe Gottes im heiligen Land. Dieses Land ist durch das Leben Christi geweiht und gehört deshalb rechtmäßig zum Besitz der Kirche. Daher ist auch seine Verteidigung als Kirchengut gerechtfertigt. Der Satz Bonizos *Quod qui extra ecclesiam sunt, nullo iure bona ecclesiae possunt possidere* ('De vita christiana', lib. VII, n. 27) schließt die *extra ecclesiam* lebenden Heiden von dem Besitz des Kirchengutes aus und spricht ihnen damit jedes Recht auf das heilige Land ab. Die in die Pläne Gregors VII. schon miteinbezogene Befreiung des heiligen Grabes wird so als gerechtes Ziel eines heiligen Krieges begründet. Die Streiter für diesen gerechten Krieg im heiligen Land müssen ihrer Aufgabe würdig sein.

Am reinsten vertraten den von Bonizo geforderten Typus des *„miles christianus"* die Ordensritter der Templer und Hospitaliter, die unter dem direkten Einfluß der kirchlich bestimmten Kreuzzugsidee aus dem Ritterstand des ersten Kreuzzuges hervorgingen. Sie unterwarfen sich einer mönchischen Ordensregel und erfüllten gleichzeitig die höchsten Forderungen weltlichen Rittertums. Ihre Weltentsagung, die bewußte Selbstopferung in der Nachfolge Christi im Kampf um sein heiliges Erbe, die Stärke ihres Glaubens machten sie zu einer geistigen Macht, in der sich die Idee der ersten Kreuzzüge ihre lebendigsten Vertreter schuf, während ihre weltliche Unabhängigkeit, ihre nur dem Papst untergeordnete selbständige Stellung, sie zu einem politischen Machtinstrument größter Wirkungsmöglichkeit machte, das Sieg oder Niederlage der Expeditionen ins heilige Land entscheidend beeinflussen konnte. In ihrem Kreis erhielt sich die Kreuzzugsidee lange in ihrer ursprünglichen Reinheit.

Der heilige Krieg vereinte unter der Fahne des Kreuzes die Pilger und Frommen mit den Mächtigen der Kirche und der Welt. Das Symbol des Kreuzes[2]), das während der cluniazensischen Reform zum Ausdruck des mittelalterlichen Weltbildes geworden war, bot so viel an Möglichkeiten der inneren Motivierung der Kreuznahme, daß alle Stände unter ihm vereinigt werden konnten. Das Kreuz bedeutete nicht nur die Mahnung an den Opfertod Christi, sondern gleichzeitig die Möglichkeit der Sündenvergebung und der Errettung aus der Verdammnis. Der Gedanke an den gemarterten und gekreuzigten Christus lenkte auch den Blick der Laien in die von der Kirche gewünschte Richtung, auf das Land, das dazu ausersehen war, die Wunder und Leiden des Herrn als menschliches Sein und Handeln erscheinen zu

[2]) Zum Symbol des Kreuzes vgl. die betr. Stellen in der 'Summa Theologiae' bei A. Waag, S. 22, Z. 161ff.; und in Ezzos 'Gesang', ebd. S. 15, Z. 371ff. und 390ff.

lassen. Für alle Gläubigen des Mittelalters erhob sich das Kreuz Christi auf geweihtem Boden, in dem heiligen Land, das der Christenheit seit Christi Erdentagen als Vermächtnis von Gott geschenkt war. Geriet dieses Land in Gefahr der Entweihung durch Ungläubige, so war Gottes Zorn nicht mehr zu versöhnen.

Es bedurfte daher keiner besonderen Hinweise von seiten der Kirche, um den Begriff von der Heiligkeit des palästinensischen Ufergebiets in allen Christen des Abendlandes zu erneuern und damit die neuverkündete Zielsetzung der Kirche, dieses Gebiet den Heiden zu entreißen, als allgemeingültige Idee herauszustellen. Diese Allgemeingültigkeit des *terra sancta*-Gedankens, die bei Bernhard von Clairvaux (1147), Alexander (1181), Gregor (1187), Cölestin (1195) und den vielen Kreuzpredigern der Zeit zum Ausdruck kommt, bildet eine wichtige Voraussetzung für die gesamte Kreuzzugsidee. Als ein Beispiel von vielen stehe hier eine Predigtstelle des Martin von Paris:

terra sancta quam christus suis calcavit vestigiis in qua infirmos curavit, cecos illuminavit . . . in manu impiorum data est. Sacrosanctum illud et venerabile crucis lignum quod christi sanguine perfusum est . . . suppressum occultatur . . . ubi iam natus et parvulus in templo voluit presentari . . . et signa frequenter exhibuit cenans cum discipulis . . . passus et mortuus ac sepultus, post triduum resurrexit . . . in coelum assumptus est[3]).

Nicht umsonst ist der „*terra sancta*"-Gedanke schon bei Bonizo von Sutri mit dem christlichen Erbbegriff verbunden worden, was in den späten Papst-Encycliken wieder aufgenommen wird. Diese *Hereditas*-Vorstellung kam mittelalterlichem Denken ganz besonders entgegen und vermochte auch dem einfachen Pilger und Krieger etwas Wichtiges zu bedeuten, da ja Besitzrecht auf Erbrecht beruhte und so der kirchliche Entschluß, das göttliche Erbe Christi vor den Ungläubigen zu verteidigen, als ganz natürlich erschien.

Damit begründete sich nicht nur rechtlich, sondern auch ideenmäßig die Verteidigung des heiligen Landes vor der Masse des Christenvolkes im Abendland. Es bedurfte nicht einmal besonderer Eindringlichkeit der Ermahnungen, um die Verwirklichung dieser Idee bei den ersten beiden Kreuzzügen auszulösen.

Die dogmatische Begründung des Heiligen Krieges

Eine vertiefte religiös-dogmatische Begründung findet die Kreuzzugsidee in dem christlichen Opfergedanken. Die bildliche Vorstellung vom kreuztragenden Christus enthält die allgemeingültige Forderung an den Christen, sich unter das Kreuz zu beugen. Doch ist die Vorstellung von der Kreuz-

[3]) Vgl. den vollständigen Text in 'Exuviae sacrae constantinopolitanae'. Hg. von Paul Riant. Genevae 1877. Bd I, S. 62 u. 63 passim.

nahme durch die vielen Evangelienstellen nicht nur eng verknüpft mit der Forderung des Gehorsams unter Gottes Gebot, sondern ebenso tief begründet in dem christlichen Sinn des Opfers und der Liebe. Der Sinn des Opfers Christi wird dabei – unabhängig von der Sohnespflicht Gott gegenüber – allein als Opfer für die sündige Menschheit erkannt und in solcher Weise auf die Kreuzzugsidee angewendet. Christus verläßt die ihn auch auf Erden umgebende Sphäre des Göttlichen. In Selbsterniedrigung wandelt sich sein Wesen in dienendes Menschentum, und aus der Gleichheit der Seinssphäre mit allen Geschöpfen der Christenheit entspringt seine Leidens- und Todesbereitschaft: Erst dadurch erfüllt er ganz die Forderungen Gottes, die im Leiden für den Nächsten den ursprünglichen Sinn des Opfers sehen. Innocenz schreibt 1198 an den Landgrafen von Thüringen[4]):

unigenitus siquidem Dei Filius ut hominem perditum ad regna coelestia revocaret a dextra Patris in inferiores partes terrae descendens exinanivit semetipsum. Formam servi accipiens et se usque ad mortem humilians, pro nobis crucis non dubitavit subire tormentum. Quid igitur retribuemus Domino pro omnibus quae retribuit nobis.

Die selbstverständliche Pflicht zur Nachfolge tritt so deutlich genug im Gehorsamsbegriff Vater – Sohn, Gott – Christenheit hervor und gewinnt dadurch die natürliche Eignung als werbende Kraft für die Kreuzzugsidee. Die Thematik von menschlicher Schuld und Sühne schließt sich an diese Vorstellungen an: Hervorgerufen ist Christi Opfer nur durch die Schuld der Menschen. Untilgbar wäre diese dem menschlichen Sein mitgegebene Schuld gewesen, hätte nicht das Sühneopfer Christi die Möglichkeit der Rückkehr in einen schuldfreien Neubeginn geschaffen. Hier setzt nun die große und neue Thematik der Kreuzzugsidee ein, daß die Teilnahme an den Kreuzzügen einen Ausgleich bedeute für die täglich neue Schuld gegenüber Gott. Die Preisgabe des Eigendaseins weltlicher oder geistlicher Prägung als Sühne des einzelnen bestärkt in hohem Maße die Allgemeingültigkeit der Kreuzzugsidee.

Soziologische und ständische Voraussetzungen des Heiligen Krieges

Die Allgemeinverbindlichkeit des Kreuzzugsgedankens für alle Menschen christlicher Gläubigkeit konnte nur dann zu einer Volksbewegung führen, wenn die Träger dieser Gesinnung es verstanden, den überzeitlichen Wert der Kreuznahme auf die Stände zu übertragen, die als Führer größerer Gruppen ausersehen waren. Im Anfang des großen Aufbruches waren dies die Priester, in der Stauferzeit die Ritter. Es bildet sich in frühmittelalter-

[4]) Migne, Patrol., Series latina CCXIV, 11 A 10 ff. (Paris 1889).

licher Zeit ein mönchisches Ritterideal, später das höfische Ritterideal aus, getragen und gefestigt von den Motiven der Kreuznahme. Gerade im Hinblick auf die Dichtung erscheint dieses soziologische Moment besonders bedeutungsvoll, da sich unter solchen Gesichtspunkten die Wandlung in der Kreuzzugsthematik von selbst ergibt. Man könnte in etwas zugespitzter Formulierung so weit gehen, daß man den christlichen Opfergedanken als Grundlage für das mönchische Ritterideal ansieht, während der christliche Lohngedanke, eng verbunden mit den Vorstellungen des mittelalterlichen Lehnswesens, als Grundlage des höfischen Ritterideals erscheint. Von hier aus gewinnt man die ideologische Unterbauung des Kreuzzugsgedankens zur Stauferzeit. Dem Lehnsgedanken gleicht sich die Kreuzzugsideologie besonders leicht an, weil Gott im heiligen Krieg der Kriegsherr ist, aus diesem Lehnsverhältnis des Ritters zu Gott die selbstverständliche Teilnahmepflicht erwächst und Gott den Lohn für die Dienste des Kreuzritters festlegt und nach dem Lehnsrecht zu diesem Lohn verpflichtet erscheint. Darum machen nicht nur die Prediger besonders häufig von dieser Vorstellung Gebrauch, auch die weltlichen Herren benutzen sie, um ihren Dienst an der höchsten Sache damit öffentlich zu beweisen. So wird der Mainzer Reichstag vom März 1188 geradezu *curia Christi* genannt und Friedrich I. entsagt dort dem Vorsitz, weil ihn Christus selbst führt. Wendungen wie *milites Christi, militia Christi* sind außerordentlich häufig. Sie erhalten sich lange und werden in der Literatur gültig definiert. Wie Walther nennt auch das Laterankonzil von 1215 „Gott" den *coelestis imperator*. Dieser ruft seine Söhne und alle seine Ritter unter die Kreuzesfahne. Als Dienstmannen des Herren erfüllen sie ihre Pflicht. Auch der Begriff der ritterlichen Ehre wird religiös unterbaut, *in retributionem iustorum salutis aeternae pollicemur augmentum*[5]). Damit wird eine entscheidende Forderung gestellt, die der ritterlichen Lebenslehre entnommen ist und in der höfischen Epik ihr häufig variiertes weltliches Gegenbild findet. Genauso wie allen Artusrittern die Vollkommenheit erst nach einer vor Gott und dem ritterlichen Stand abgeleisteten Probe zugesprochen wird, so auch hier. Bei der Kreuznahme bleiben die religiösen und ethischen Forderungen der Kirche selbstverständliche Voraussetzung, und in der Dichtung werden diese christlich-ethischen Werte einer ritterlichen Lebenslehre besonders deutlich herausgearbeitet.

Aber es gehört auch dazu vor dem Kreuzzug das Versprechen des Fahrtlohnes: der ewigen Seligkeit. In Predigten und Aufrufen werden diese Lohnversprechungen formuliert (Martin von Paris, Wolfram S. 108). Dazu gehören die Ermahnungen, jetzt die Waffen des Geistes, der Treue und der Gerechtigkeit mit Helm, Schwert, Lanze und Kettenpanzer zu tauschen!

[5]) Ausspruch Innozenz III. in Migne CCXIV, 831 C 12 f.; vgl. dazu auch Migne CCXVI, 818 D 4 f.

Jeder, der die ritterliche Vollkommenheit anstrebe, müsse statt zum höfischen Turnier nun zur offenen Schlacht ausziehen, um zu zeigen, was er gelernt habe. Coelestins Turnierverbot entsteht aus solchen Motiven (Wolfram S. 106).

Mit einer solchen absichtsvollen Verwandlung der ritterlich-höfischen Lebenslehre in den neuen Ehrenkodex des Kreuzfahrers hat sich die Kirche des Mittelalters der Welt gegenüber ein eindrucksvolles Werbemittel verschafft. Die Kreuzfahrt wurde zu einer Selbstverständlichkeit für den ganzen ritterlichen Stand. Hier setzte dann auch die Übernahme in die Dichtung ein.

Die Kreuzzugsidee als Inhalt der Dichtung

Für die kritische Beurteilung der Verbreitung dieser Idee durch die Dichtung des Mittelalters und der damit verbundenen Infiltration der weltanschaulichen Werte innerhalb des Rittertums werden in Zukunft mehrere Gesichtspunkte zu beachten sein, die ich hier allerdings nur kurz nennen und mit wenigen Beispielen belegen kann. Auf folgendes wird besonders zu achten sein:

1) Auf die differenziertere Herausarbeitung der Grundgedanken in den Kreuzpredigten und Bullen.
2) Auf die vergleichende Behandlung der Predigtgedanken und der Gedichtinhalte.
3) Auf die Festlegung verschiedener Gedichtstrukturen innerhalb der französischen, deutschen und lateinischen Kreuzzugsdichtung.
4) Auf die innere Verbindung von Kreuzzugsidee und christlicher Lebenslehre.

Dazu ist allerdings erforderlich, die bisher vorliegenden, recht summarischen Forschungsergebnisse im einzelnen zu überprüfen. So wertvoll die Arbeit von G. Wolfram[6]) über 'Kreuzpredigt und Kreuzlied' heute noch als Materialsammlung ist, so müssen doch die von ihm aufgestellten vier Gedankengruppen der Predigten erweitert werden, weil besonders in der französischen und lateinischen Dichtung des Mittelalters völlig andere soziologische Voraussetzungen für die Rezeption dieser Gedanken bestanden. Wolframs Systematisierung führte zu den bekannten vier Predigtthemen in der Kreuzzugszeit (S. 97 ff.):

1) Gott hat für uns gelitten,
2) Wir müssen ihm vergelten,
3) Auch unsere Sünden fordern eine Sühne,
4) Wir erwerben durch unseren Dienst die ewige Seligkeit.

Ich habe für meine bisherigen Studien diese vier Gesichtspunkte auf zehn

[6]) G. Wolfram, Kreuzpredigt und Kreuzlied. ZfdA 30, NF 8, S. 89 ff.

erweitert. Dann verbreitert sich das Feld so stark, daß die gedankliche Abhängigkeit vom Predigtvorbild in den verschiedenen Publikumsschichten genauer festgelegt werden kann. Erst dadurch ergibt sich die Möglichkeit, den Grad der individuellen Aussage im Gedicht abzuheben von dem Predigtvorbild. Eine solche genauere Differenzierung der Grundgedanken in Kreuzzugsbullen – Kreuzzugspredigten ergibt dann folgende zehn Thesen. Für jede von ihnen konnte ich bisher mindestens vier bis zwölf Belege quellenmäßig sichern, wobei zwar die urkundlichen Quellen gegenüber Wolframs Material erheblich erweitert, aber noch keineswegs ausgeschöpft wurden. Diese zehn Thesen lassen sich vorerst so formulieren:

1) Das Land, das Christus durch sein Leben und Leiden geheiligt hat, ist in größter Gefahr.
2) Gottes Allmacht kann auch jetzt helfen.
3) Vor Gottes letztem Gericht wird aber nur der bestehen, der jetzt das Kreuz nimmt.
4) Gott prüft Euch jetzt; jetzt könnt ihr Euch auszeichnen.
5) Wir verdanken alles dem gütigen Gott, jetzt müssen wir ihm seine Gnade vergelten durch unseren Dienst.
6) Gott hat seinen Sohn für uns den Tod erleiden lassen; wir müssen jetzt bis zum Tode getreu sein.
7) Wir erwerben für uns und unsere Nächsten die ewige Seligkeit.
8) Für alle Kreuzzugsteilnehmer ist der Tag des Heils angebrochen.
9) Jeder, der will und kann, soll das Kreuz nehmen.
10) Alle Angehörigen stehen unter dem Schutz der Kirche.

Diese Grundgedanken lassen sich noch erweitern, wirken dann aber schon als Variationen der oben aufgestellten Hauptthesen. Ich habe für diesen Vortrag nur ein sehr abgegrenztes Predigtmaterial benutzt, dessen Autoren ich wenigstens aufzählen muß, wenn ich schon nicht die Zitate selbst anführen kann. Die Auswahl ist durch die herangezogenen Gedichte gegeben, die auch die zeitliche Abgrenzung von 1146 bis 1198 des urkundlichen Materials bestimmten. Folgende Predigten wurden benutzt: Bernhard von Clairvaux, Alexander III., Gregor, Heinrich von Straßburg, Martin von Paris, Heinrich von Albano, Innocenz III.

Französische Lieder

Diese auf zehn Punkte erweiterte Zusammenstellung der Hauptgedanken in Kreuzzugspredigten bezieht sich nicht nur auf Deutschland. Eine Übereinstimmung mit außerdeutschen Dichtungen konnte ich bisher genauer nur für Frankreich, für Italien und Spanien nur feststellend prüfen. Am meisten halfen dabei die weit vorangetragenen französischen Forschungen. Als ein frühes Beispiel für die genaue Übereinstimmung von Predigtgedanken und Gedichtinhalt wähle ich ein anonymes französisches Gedicht. Es be-

zieht sich auf folgende historische Begebenheit. Am 25. XII. 1145 will Ludwig VII. von Frankreich in Bourges das Kreuz nehmen, aber die Fürsten des Reiches leisten Widerstand. Eine neue Versammlung findet Ostern 1146 in Vezelay statt. Papst Eugen III. beauftragt Bernhard von Clairvaux mit der Werbung für den Kreuzzug und Ludwig nimmt Ostern 1146 das Kreuz (mit großem Gefolge). Bernhard berichtet in einem Brief an den Papst vom 1. V. 1146 darüber:

J'ai ouvert la bouche, j'ai parlé, et aussitôt les croisés se sont multipliés à l'infini. Les villes et les bourgs sont déserts. Vous trouveriez difficilement un homme contre sept femmes. On ne voit partout que des veuves de maris vivants . . .[7]).

Bernhard geht danach nach Deutschland und gewinnt Konrad III., der am 28. XII. 1146 das Kreuz nimmt.

Was bietet nun das Gedicht selbst? Es ist ein Aufruf-Lied und beginnt mit der Anklage, daß die Türken zu Unrecht Gottes Besitz geraubt haben (terra sancta-Gedanke). Rohan ist genommen (Str. 2), „daran denkt, Ritter, die ihr die Waffen tragt, bietet euer Leben Gott, der Christus für Euch geopfert hat" (Opfergedanke, vgl. die Elegie Walthers). Der Hinweis auf König Ludwigs Vorbildlichkeit (Str. 3) unterbricht diese Passionsgedanken (Str. 4), die genau der üblichen Predigtadhortation folgen. Rein höfisch geschen ist die Strophe 5: Gott hat ein Turnier einberufen zwischen der Hölle und dem Paradies. Dazu ruft er alle seine Freunde, daß sie ihn nicht im Stich lassen (Lehnsgedanke). Gottes Sohn selbst wird die für immer retten, die ihm in dieser Not beistehen, auch die Sünder (Lohngedanke). Turnierplatz ist Rohan (Str. 6). Die Schlußstrophe wiederholt machtvoll den Aufruf. Der Refrain wiederholt die Gewißheit des „höchsten Lohnes" nach jeder Strophe: „Wer nun mit Ludwig gehen wird, braucht die Hölle nicht mehr zu fürchten, denn seine Seele geht ein in das Paradies mit den Engeln unsers Herrn." Die enge Bindung an das Predigtvorbild tritt in diesem historischen Aufruf deutlich hervor.

Ein anderer Liedtypus verwertet außer dem üblichen Predigtgedanken gut sichtbar Züge der provenzalischen Lyrik. Als Beispiel ein anonymes Kreuzlied aus dem 12. Jahrhundert[8]), dessen Eingang an die provenzalische Alba und damit an das deutsche Taglied anklingt:

Ihr, die ihr mit wahrer Liebe liebt,
Erwacht, schlaft nicht mehr.
Die Lerche verkündet uns den Tag
Und sagt uns mit ihrem Lied,
Der Tag des Friedens ist gekommen,
Den Gott in seiner sehr großen Milde

[7]) Franz. Text bei Jos. Bedier: Les chansons de Croisade. Paris 1909, S. 2 ff. Ebd. der Text des Liedes.

[8]) Franz. Text in: Chrestomathie du Moyen-Age, par L. Cledat. 10. Aufl. Paris (1884?).

Denen geben wird, die um seiner Liebe willen
Das Kreuz nehmen und für ihre Taten
Leid ertragen werden Tag und Nacht.
Da wird er seine wahren Freunde erkennen.

Auch dieses Lied verwertet im folgenden nacheinander die Predigtgedanken von der Lehnspflicht, dem göttlichen Opfer und dem himmlischen Lohn.

Der dritte Typus ist der des individuellen Abschiedsliedes, der sich auch in der deutschen Kreuzzugslyrik besonders häufig findet. Dafür könnte – wenn für eine ausführliche Interpretation hier Raum genug wäre – das bekannte Kreuzlied von Conon de Bethune als Sonderbeispiel dienen. Hier nur einige Hinweise. Die erste Strophe ist die eines Minne- und Abschiedsliedes, die in dem auch von Hausen verwerteten Bild der Trennung von Leib und Herz gipfelt (M. F. 47, 9). Aber schon von der zweiten Strophe an füllt sich das ganze Gedicht mit den Gedanken der Kreuzpredigt, die zum Teil in wörtlicher Übereinstimmung mit den Vorbildern verwendet werden. Dieser Ton wird nur einmal verlassen, als der Dichter das echte Todesproblem in die Pointe auflöst, daß die Fahrt für den, der nicht voller Liebe zur Herrin ist, lohnend und angenehm sein wird, weil er dadurch das Paradies erwirbt. Das Zwiespältige des Gedichtes, in dem die zweimal angeschnittene Minne-Kreuzzugsproblematik unausgeführt bleibt zugunsten des *adhortatio*-Charakters, ist schon von den Zeitgenossen erkannt worden trotz der bravourösen Schlußstrophe:

Gott, wir sind so tapfer in der Ruh gewesen!
Jetzt wird es sich zeigen, wer wirklich tapfer ist,
Wenn wir hinziehen werden, um die schmerzliche Schande zu rächen,
Um derentwillen jeder zornig und beschämt sein muß,
Daß in unserer Zeit die heilige Stätte verlorengegangen ist,
Wo Gott für uns den bitteren Tod erlitt.
Wenn wir nun unsere Todfeinde dort lassen,
Wird für alle Zeit unser Leben voll Schmach sein[9]).

(Hier wie im folgenden inhaltliche Wiedergabe des Wesentlichen.)

Tiefer in die Wirklichkeit damaligen Lebens als dieser beispielhafte Typus des Conon-Gedichtes führt das ebenfalls um 1189 datierte Huon d'Oisi zugeschriebene Spottlied auf Conon de Bethune. Hier geht es um das gebrochene Versprechen der Kreuznahme. Ein Kreuzzugsaufruf verpflichtet. Das im Gedicht gegebene Wort verlangt Bewährung der Persönlichkeit. Conon hat damals sein Wort nicht gehalten. Er hat wohl zum Kreuzzug aufgerufen, aber er ist nicht auf die Fahrt gegangen und so trifft ihn die scharfe Satire seiner Zeitgenossen:

Verwünscht sei Conon mit seinem Predigen,
Verwünscht sei jeder, der nicht Pfui über ihn ruft!

[9]) Franz. Text in: Poètes et Romanciers du Moyen-Age. Hg. v. Albert Pamphilet. Paris 1952, S. 865.

Gott wird ihm nicht helfen, wenn er ihn anruft,
Er hat Gott im Stich gelassen.
Nun werdet ihr hier ein Leben in Schande führen, (Conon) . . .
Ihr wolltet nicht fröhlich für Gott aufbrechen
Nun zählt man euch zu den Feigen!
Wenn ihr mit eurem wortbrüchigen König zurückbleibt,
Wird Gott der Allmächtige mit euch und eurem König
Kein Erbarmen haben[10]).

Hier sind die Predigtgedanken unter dem Gesichtspunkt der ritterlichen Ehre in satirischer Schärfe und im Stil der *adhortatio* verwendet.

Schließlich bleibt der Hinweis auf den besonderen Typus des Gedankengedichtes überwiegend lyrischer Prägung notwendig, bei dem das Kreuzzugsmotiv des Scheidens verwendet wird, wie es bei Hausen im Vordergrund steht. In Frankreich vertreten diesen Typus Guiot de Dijon[11]) (1189/91) und der Chastelain d'Arras[12]), deren kunstvoll geformte Lyrik am ehesten dem Typus des Johannsdorfschen „Erlebnis"-Gedichtes entspricht. Beide bleiben im Stil französischer Minnelieder. Guiot de Dijon dichtet ein Minne-Kreuzlied aus Frauenstrophen, eine Art Beispiellied für das Herz-Leib-Thema, aber ohne die tiefe Geistigkeit Hausens (M. F. 47, 9) und ohne die echte Gefühlsbeteiligung Johannsdorfs (vgl. dessen Frauenstrophen M. F. 87, 15). Die Frau wird mit dem Abschied und der langen Trennungszeit nicht fertig. Der Ausdruck ihrer Sehnsucht steigert sich zu einem rein erotischen Pathos und sprengt damit den Charakter des Kreuzliedes. Aber das Gedicht gibt, wie das Spottlied auf Conon, ein besonders lebendiges Bild der Wirklichkeit der damaligen Zeit.

Daß es das stark individualisierte vergeistigte Minnelied auch in Frankreich gab, beweist das Lied des Chastelain d'Arras. Darin ist das Thema des Herzenstausches voll durchgeführt:

Ohne mein Herz gehe ich fort in das Reich Syrien,
Bei euch bleibt es zurück, das ist sein süßestes Obdach.
Edle Herrin, wie wird der Körper allein leben?
Wenn ich Euer Herz bei mir zur Gesellschaft habe,
Werde ich immer viel froher und tapferer sein.
Durch Euer Herz werde ich ein echter Ritter sein.

Hier treten die Gedanken der *adhortatio* ganz in den Hintergrund. Die Kreuzfahrt ist vom Standpunkt des Minnerechtes gesehen. Die Bewährungsprobe für die Minne des Ritters ist in diesem Falle die Kreuzfahrt; sie wird in der Hoffnung unternommen, daß die Minne den Heimkehrenden belohnt, der mit Schmerzen und doch mit Freude auf die Fahrt geht: Eine Vertiefung der Idee der Minne durch die Kreuznahme wie später bei Hausen,

[10]) Franz. Text bei Jos. Bedier, S. 62, vgl. auch ebd. S. 53 ff.
[11]) Franz. Text bei Bedier, S. 109.
[12]) Franz. Text bei Bedier, S. 135.

Hartmann, Johannsdorf, Wolfram fehlt. Eher gerät das Gedicht in die unmittelbare Nähe der Didaxe wie die Schlußstrophe zeigt:

> Der Chastelain d'Arras sagt in diesem Gedicht:
> Es kann keine ganz aufrichtige Liebe geben,
> Die nicht gleichzeitig voll Freude und Trauer ist.
> Deshalb stelle er sich ganz unter ihren Befehl.

Man erkennt aus diesen französischen Beispielen deutlich, in welchem Maße Gedanken der Kreuzpredigt in die Lyrik eingedrungen sind, aber ohne das bestehende Weltbild sonderlich zu vertiefen. In diesen Gedichten des französischen Kulturkreises spiegelt sich ein Bild, das in Minne- und Gottesauffassung bis zum Jahre 1200 von der Kreuzzugsidee geprägt erscheint.

Lateinische Lieder

In Deutschland zeichnen sich rein sprachlich gesehen zwei Bezirke mittelalterlicher Kreuzzugsdichtung ab: die lateinischen Lieder der Carmina Burana und die mittelhochdeutsche Lyrik der Stauferzeit.

Die lateinischen Kreuzlieder verändern die bisherige Vorstellung von der Kreuzzugsdichtung in verschiedenen Punkten.

1) Sie wenden sich nicht an den Ritterstand allein, sondern an die Masse des Christenvolkes.
2) Dementsprechend fehlen die Minnevorstellungen ganz.
3) Die Kreuzzugsidee wird ohne persönliche Vertiefung vorgetragen.
4) Die Predigtgedanken bleiben im Vordergrund.
5) Der Liedtypus ist der des historischen Aufrufliedes.

Hier kann nur der letzte Punkt berührt werden. Ein Beispiel aus den 'Carmina Burana' (Hilka-Schumann) für diesen historischen Liedtypus ist das an den Fall Jerusalems 1187 anknüpfende Lied 48. Es ordnet den Verlust des heiligen Grabes in den göttlichen Heilsplan ein und fügt die *adhortatio* der Erinnerung an die Passion Christi an, dessen Leiden aus Liebe zur Nachfolge verpflichte. Die Gedanken des Opfers, der Sühne durch die Kreuzfahrt und des ewigen Lohnes stehen im Vordergrund.

Eine besonders frühe Verwendung des Missionsgedankens zeigt das Lied 46 (Hilka-Schumann). Die Heiden sind nicht die von Grund auf Verworfenen, sie sind nur die Verführten und Getäuschten. Gott lädt alle, auch sie, zu sich ein. Die *adhortatio* dieses Liedes zeigt einen eigenen Zug darin, daß sie ganz die Ebene des Allegorischen und Pathetischen verläßt. Während die übrigen Kreuzlieder der 'Carmina Burana' auf rhetorische Stilmittel nicht verzichten, greift der Stil dieses Liedes tief in das Alltäglich-Realistische hinein. Gewöhnlich wird von dem einzelnen verlangt, die Gemeinschaft des Alltags zu verlassen und in die höhere des Kreuzheeres einzutreten. Die *adhortatio* 46 dagegen stellt Kreuzfahrt und Kreuzheer nicht über den Alltag, sie will den gewohnten Kreis der Vorstellungen nicht durchbrechen.

Sie sucht sich dem verständlich zu machen, der das Nützliche liebt, der mehr als an Ruhm und Ehre an die Gefahren denkt, die ihn erwarten. Sie spricht deshalb auch von der seltenen Ware des ewigen Lebens, die der *mercator prudens* zu kaufen nicht versäumen wird. In der zwölften Strophe wird sogar die Sorge für Frau und Kind als wichtigste Voraussetzung zur Teilnahme am Kreuzzug betont, während in den mhd. Kreuzliedern die Sorge für die Geliebte allein Gott anheimgestellt bleibt.

Dem Lied 48 ähnelt in der Durchführung der *adhortatio* ein lateinisches Kreuzzugsgedicht, das nicht zu den 'Carmina Burana' gehört und sich auch äußerlich durch das Versmaß von ihnen unterscheidet. – Das 'Carmen Sangallense' [13]). (Datierung nach 1199 wahrscheinlich.)

Es ist ein Hexametergedicht, dessen Text mir lange nur nach einer Pariser Abschrift (Hagemeyer) zugänglich war, bis ich im August 1955 die Handschrift in St. Gallen (Codex 1396) einsehen und photokopieren konnte. (Darüber an anderem Orte mehr.) Die achtzehn Hexameter, die keineswegs nur einen Teil eines größeren Gedichtes darstellen, beginnen sofort mit der *adhortatio* und halten diesen Tenor bis zum Schluß durch. Zu den üblichen Argumenten der Kreuzpredigt tritt hier der Gedanke von der Unüberwindlichkeit des irdischen Todes, verbunden mit der Mahnung, Gott diesen Tod zu weihen. Das Kreuz spricht selbst:

Fac et idem! num maior erit reverentia servi
quam domini? Si vis suus esse secutor, opportet,
Tormentis tormenta sequi, non itur ad astra
Deliciis, ideo, mortem, quam solvere debes
Nature, persolve Deo moriaris in illo,
Quando quidem mortem non est vitare, necesse,
Transiat in formam virtutis. Sim tibi causa
Martis, adhuc etiam mortis, si vinceris ex hoc,
Vincis! sed vinci plus est quam vincere! victor
Sola spe, victus fruitur mercede corone. (Z. 6–15 d. Gedichts.)

Stärker als in der mhd. Dichtung wird in diesen lateinischen Liedern der Zusammenhang mit der Kreuzpredigt erkennbar, der oft so klar ist, daß man sich dem Eindruck, die Lieder seien lediglich in Vers und Reim umgesetzte Kanzelreden, nicht entziehen kann. In gleichem Maße wirkt auch die Bibel an der Bildung dieser Kreuzlieder mit, wobei unentschieden bleiben muß, wie weit ein Gedicht selbständig auf die Bibel zurückgreift und wie weit der Anschluß an diese erst über die Kreuzpredigt hergestellt wird. Bibel und Predigt stellen konstante Formeln und Gedanken zur Verfügung. Die oft rhetorisch-kunstvolle Form steht wie der Inhalt ganz im Dienst der Kreuzzugswerbung. (Darüber an anderer Stelle mehr.)

[13]) Herrn Koll. B. Bischoff (München) verdanke ich den Hinweis auf E. Faral, Les arts poétiques du XII^{e} et XIII^{e} siècle. Paris 1924, S. 212. (Dieses Gedicht als Epopoe-Beispiel!)

Deutsche Lieder

Mit dem Jahr 1187 eröffnet sich ein neues Feld der Betrachtung, denn wir treten damit in die eigentliche staufische Dichtung ein. Erinnern wir uns, daß im März 1188 der Hoftag zu Mainz von Christus als dem Stellvertreter Gottes gehalten wurde, vergessen wir nicht, welche Worte damals im Sinne Bernhards von Clairvaux von Bischof Heinrich von Straßburg, von Heinrich von Albano und Martin von Paris gesprochen wurden:

Pensate igitur milites egregii, quam felix, quam favorabile et excellens militandi genus, quam fructuosus labor, cuius merces, peccatorum remissio, quam revera Dominus suis spondet et exhibet peregrinis[14]).

Zwei Dichternamen grenzen den Raum der staufischen Kreuzzugslyrik ab: Heinrich von Rugge und Walther von der Vogelweide. Rugges Kreuzleich eröffnet die Reihe der Dichtungen, Walthers Elegie beschließt sie. In diesem Raum erfährt die Kreuzzugsidee ihre höchste dichterische Formung, hier werden die Wirkungen der Idee in ihrer Beziehung auf das mittelalterliche Weltbild erst deutlich sichtbar. Hier muß ein Hinweis genügen und ein Gedichttypus die Vielfalt lyrischer Aussage ersetzen:

Der Kreuzleich Heinrich von Rugges. Er entspricht genau dem Typus des Aufrufsliedes. Wie im Französischen ist er auf historische Tatsachen bezogen und weitgreifend auf die *adhortatio* eingestellt. Aber es ist ein neuer Ton darin. Die theologische Argumentation ist angewandt auf ein persönliches Erlebnis aus der ritterlichen Sphäre: der irdische Lehnsherr, dem der Gefolgsmann durch seinen Eid eng verbunden ist, hat sein Leben im Kreuzzug zum Opfer gebracht: Rugge ist ein treuer Lehnsmann seines Kaisers. In völliger Übereinstimmung mit den alten Gesetzen der geistlich-weltlichen Hierarchie des gottgewollten Kaisertums, wie es in der deutschen Karlsdichtung glorifiziert war, erhöht er das Bild Friedrichs I. In wörtlicher Übereinstimmung mit den Gedanken der Kreuzpredigt baut sich sein Gedicht auf, aber der echte Schmerz um den toten Kaiser belebt die nüchterne Aneinanderreihung der Argumente. Der *tumbe*, wie er sich nennt, weiß auch ohne Gelehrtheit die innere Anteilnahme an der *militia christi* in Worte zu fassen. Die *Imitatio Christi* wird hier im Sinne des Opfergedankens und der erfüllten Lehnspflicht gegenüber Christus gezeigt. Alles ist überstrahlt von dem Opfer, das der Kaiser selbst gebracht hat. Rugge ruft auf zum Kreuzzug und zum Tod in der Nachfolge Christi und des toten Kaisers. (Hier ist nur der Hinweis auf einige charakteristische Züge möglich. Alle Einzelheiten, Verbindungen zu französischen und lateinischen Gedichten, Auseinandersetzungen mit der wissenschaftlichen Forschung müssen fortbleiben.)

---

[14]) Bischof Heinrich von Straßburg in: Henrici Canisii Lectiones Antiquae III. 2. Teil. Antwerpen 1725. p. 503.

'Nu sint uns starkiu mære komen,
diu habent ir alle wol vernomen.
nu wünschent algelîche
Heiles umbe den rîchen got
(wand er revulte sîn gebot)
dem keiser Friderîche:
daz wir geniezen müezen sin,
des er gedienet hât . . .

gehabent iuch, stolze helde, wol.
erst saelic, der dâ sterben sol
dâ got erstarp, dô er erwarp
daz heil der kristenheite.
Diu helle diust ein bitter hol,
daz himelrîche gnâden vol.
nu volgent mir, so werbent ir,
daz man iuch dar beleite . . .

Ich râte iu, dar ich selbe wil:
nu nement daz crûce und varent dâ hin
(das wirt iu ein vil grôz gewin)
und fürchtent nieht den tôt . . . (M. F. 97, 7 ff.)

Die beredte Schilderung des Lohns der ewigen Freuden läßt das Diesseits notwendig im Schein der Vergänglichkeit zurücksinken. Alle Sinne sind auf das Jenseits gerichtet. Ein wacher Geist, der nach den wahren Gesetzen des Lebens fragt, will den gottgeweihten Tod des Kaisers mit allen Mitteln, die einem Menschen seiner Zeit zu Gebot stehn, zu erklären versuchen. Der Leich lebt aus dem Rittertum des todgeweihten Kreuzträgers. Hier trennen sich französische und deutsche Kreuzzugsdichtung, mögen sie noch so ähnlich in ihrer Struktur und in der Verwertung der Quellen sein.

Die nach Rugges Leich entstehende Kreuzzugslyrik enthält das Weltbild des deutschen Rittertums, das seit Barbarossas Kreuznahme das Hauptkontingent der Kreuzfahrer stellt. Die Dichtung der Hausen, Johannsdorf u.a. genauer zu interpretieren, ist hier kein Raum. Diese Ritter, denen das dichterische Wort noch reicher und bildkräftiger gegeben war als Rugge, denen höfische Bildung und seelische Struktur eine persönliche Reflexion abverlangten, setzten zu diesem Zeitpunkt ernsthaft die große religiöse Idee mit ihrem *schildes ambet* und ihrem höfischen Ethos in Beziehung. Daß es dabei zu einer Überprüfung des Vorhandenen, zu einer Vertiefung des Ständisch-Gültigen kommen mußte, ergibt sich als Selbstverständlichkeit. Die Kreuzzugsidee erweist sich stärker als jede ständische und traditionsgebundene Macht. Die Werteskala aller ethischen Wertgruppen wird religiös vertieft und bereichert. Durch diese Wendung nach innen entsteht ein modern wirkendes Individuallied, wie wir es im Minnesang sonst nicht finden. Die Empfindung beim Abschied, der Konflikt zwischen persönlichem privatem Schicksal und der Unterordnung unter den göttlichen Be-

fehl werden in ihrer ganzen Problematik erlebt und gestaltet. Gerade diese Vertiefung zur problematischen Schau, „zur universalen Metaphysik", hebt sich als Eigenart der deutschen Kreuzzugslyrik von der französischen ab [15]). In metaphysische Bezirke entrückt auch Hartmann den Kreuzzugsgedanken.

Aber die Herabwertung der höfischen Werte, die durch die Kreuzzugsidee noch einmal eine gesteigerte Wirkungskraft erlangt hatten, vollzieht sich schnell. Walthers Elegie faßt zwar noch einmal rückschauend zusammen, was den christlichen Ritter auszeichnete, ein letztes mahnendes Zeugnis höfischer Gesinnung. Die nächste Generation stellt in der Kreuzzugsidee nur noch – belehrend wie Freidank oder ironisierend wie der sogenannte Thanhäuser – die hohen Werte der Vergangenheit fest. Für die Lyrik hat damit die Kreuzzugsidee ihre belebende Kraft verloren.

Den gleichen Vorgang zeigt ein rascher Blick auf die Epik. Auch hier reicht die Auswirkung der Kreuzzugsidee vom 11. Jahrhundert bis zum epigonalen Roman des 13. Jahrhunderts. Aber nur bei Wolfram wird sie durch die vollendete Verschmelzung mit dem Weltbild seiner Epoche zeitlos gültig geformt. Als religiöse Aufgabe löst die Idee in Wolframs 'Willehalm' die Abenteuerthematik der höfischen Epik ab und vollendet erst dadurch das Bild idealen ritterlichen Menschentums. Aus der religiösen Unterbauung der Welt des Ritterlichen (Prolog des 'Willehalm') erwächst deren innere Erfüllung. Ohne sie würde die Standesethik formalistisch bleiben. Die Kreuzzugsidee als ein zugleich ritterliches und religiöses Element vermag die beiden Sphären zu verbinden. Sie macht den 'Willehalm' erst zur geschichtlichen Dichtung damaliger Gegenwart, nicht der Stoff oder die einmal von Knorr so überbetonte politische Reichsidee. Über Sage und Legende, über der Geschichtlichkeit des Helden erhebt sich sein Kreuzrittertum. Es ist so menschlich wirklich gesehen, daß ihm seine Leiderfahrung geradezu die Gloriole der Heiligkeit, den Namen des *sancte Willehalm* sichert.

Die Einheit von Kreuzzugsidee und mittelalterlichem Weltbild – wie sie hier nur im Umriß gezeigt werden konnte – tritt uns nur in der Dichtung, nicht in der Philosophie oder geschichtlichen Urkunde entgegen. Auf dem „Reichtum immer neu erlebter Spannungen" [16]) zwischen ethischen Werten höfisch-ritterlicher Prägung und gelebtem und erlittenem Leben beruht die innere Erneuerung der Dichtung des Mittelalters. Die Spannungsintensität bleibt verschieden, abhängig von dem Eingriff des Schicksals in das Leben des einzelnen Dichters. Aber diese Einheit des christlichen Glaubens und der höfischen Lehre, die durch die Kreuzzugsidee verwirklicht

[15]) Vgl. Hugo Kuhn, Gestalten und Lebenskräfte der frühmittelhochdeutschen Dichtung in DVjs. 27 1953, S. 29–30.

[16]) Eduard Neumann in: Zs. Wirkendes Wort 1. Sonderheft S. 60 'Zum ritterlichen Tugendsystem'. Düsseldorf 1952.

wird, trug dazu bei, für eine Zeitspanne jegliche Form des mittelalterlichen Dualismus zu überwinden, im ständischen wie im soziologischen Bereich. Das Ergebnis war kein starres philosophisches System – vor allem kein „ritterliches Tugendsystem" –, sondern eine Lebenslehre, deren höchstes Ziel in der vollendeten christlichen und zugleich ritterlichen Haltung des einzelnen lag, und die in der Dichtung ihren lebendigen, wirklichkeitsnahen Ausdruck fand.

HEIDEGGER – TRAKL: EINSTIMMIGES ZWIEGESPRÄCH

von W. H. Rey (Seattle, Washington)

Die folgenden Ausführungen sind veranlaßt durch Heideggers Auslegung Georg Trakls, die vor einiger Zeit im 'Merkur' erschienen ist[1]). Unsere Bemühung gilt in erster Linie dem Dichter. Die qualvolle Zerspaltung seiner Seele, die unversöhnlichen Kontraste seines Werkes sollen in ganzer Schärfe erscheinen. Es geht uns darum, den Blick offen zu halten für die eigentümliche Tragik Trakls, die in seinem rastlosen Hin- und Hergerissenwerden zwischen unvereinbaren Perspektiven besteht. Daß es nicht zu einer Lösung dieser Widersprüche in einer sie umfassenden und damit aufhebenden Synthese kam, daß Trakl das Martyrium eines zersplitterten Daseins bis zum dunklen Ende getragen und gestaltet hat – darin scheint uns das Wesen und die Würde seines Werkes zu liegen. Diese realistische Auffassung, die die Einordnung Trakls in eine geschlossene Weltanschauung ablehnt, bringt uns in Gegensatz zu Heideggers Auslegung. Denn Heidegger glaubt, hinter der Ambivalenz der dichterischen Sprache Trakls eine tiefer angelegte Eindeutigkeit zu entdecken, und sieht zugleich die Sorge des Dichters um das zwischen Verdammung und Erlösung schwebende Schicksal des Menschen aufgehoben in einer eschatologischen Heilsgewißheit.

Die Besinnung auf das un-erörterte Wesen Trakls setzt also eine Kritik der Heideggerschen 'Erörterung' voraus. Aber dieses Vorhaben bringt uns in eine schwierige Lage. Die Frage erhebt sich: Ist eine solche Kritik überhaupt möglich? Wenn wir Heidegger selbst darüber befragen, so tönt uns ein nachdrückliches „Nein" entgegen. Heideggers Auslegung dichterischer Texte setzt sich nicht nur aufs entschiedenste von jeder philologischen Interpretation ab, sondern sie erhebt zugleich den Anspruch, grundsätzlich über Argumente der literaturwissenschaftlichen Kritik erhaben zu sein. Diese esoterische Gebärde wird begründet mit der „geschichtlichen" Überlegenheit des Heideggerschen Denkens (das nicht mit Philosphie identifiziert sein will) über die Vernunft der Metaphysik und die ihr verpflichtete wissenschaftliche Forschung. „Es gibt von den Wissenschaften her zum Denken keine Brücke, sondern nur den Sprung", lesen wir in 'Was heißt Denken?'[2]). „Wohin er uns bringt, dort ist nicht nur die andere Seite, sondern eine völlig andere Ortschaft." Heideggers Denken vollzieht sich demnach auf einer Ebene, die der Forschung unerreichbar ist. Die Erfahrungen

[1]) Martin Heidegger, Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes, in: Merkur, Jg 7, 1953, Heft 61, S. 226–258.

[2]) Was heißt Denken?, in: Vorträge und Aufsätze, 1954, S. 134.

dieses Denkens in seiner Begegnung mit Dichtung werden der philologischen Kontrolle entzogen. Die Literaturwissenschaft wird vor die Alternative gestellt, entweder die unversehrbare Sonderstellung der Heideggerschen Auslegung anzuerkennen und auf eine kritische Auseinandersetzung mit ihr zu verzichten, oder aber den „Sprung" zu tun und eben damit die eigene wissenschaftliche Grundlage aufzugeben.

Diese ungewöhnliche Situation ist erst im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte voll sichtbar geworden. Sie war zunächst verdeckt durch den Einfluß, den der frühe Heidegger (vor allem mit 'Sein und Zeit') auf zeitgenössische Literarhistoriker ausgeübt hat. So werden die eindrucksvollen Leistungen Emil Staigers von Erich Ruprecht in dem Aufsatz 'Heideggers Bedeutung für die Literaturwissenschaft' [3]) als Beleg für seine These angeführt, „daß die Forschung durch ein, sei es auch bisher mehr sporadisches, unabsichtliches, vielleicht sogar widerwilliges Aufnehmen der aus Heideggers Denken ihr zukommenden Impulse bereits wieder 'auf den Weg' gekommen ist". Er führt die methodische Forderung, das Gedicht, „als eine in sich selbst geschlossene Ganzheit nur aus sich selbst zu erhellen", zurück auf einen solchen Impuls und sieht in ihr „die entscheidende Weisung" des Denkers Heidegger für die moderne Literaturwissenschaft. Damit werden aber zunächst einmal die historischen Zusammenhänge verwischt, denn es ist ja wohl kaum statthaft in Heidegger den Inspirator der immanenten Interpretation, der *interpretation de texte* und des *New Criticism* zu sehen. Zum anderen aber hat Ruprecht die Entwicklung des Heideggerschen Denkens in der Spätzeit nicht wirklich mitvollzogen. Er versteht den späten Heidegger immer noch von der Frühstufe her und glaubt daher, die im Vorwort der 'Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung' ausgesprochene Forderung Heideggers, „das im Gedicht rein Gedichtete" freizulegen, sei gleichbedeutend mit der Zielsetzung der immanenten Interpretation. Wenn das wirklich zuträfe, dann wäre das Verhältnis Heideggers zu der Literaturwissenschaft recht unproblematisch. Dann wäre allerdings auch nicht einzusehen, warum Heidegger von der „Kluft, die zwischen den Wissenschaften und dem Denken besteht" [4]), spricht und die einzige Möglichkeit ihrer Überwindung in dem 'Sprung' sieht. Es zeigt sich also, daß angesichts der Entwicklung des Denkens in Heideggers Spätzeit die Frage nach dem Verhältnis von Heideggers Auslegung zu der philologischen Interpretation neu gestellt werden muß. Es wäre ein Mißverständnis, anzunehmen, daß durch die einfache Übertragung von Gedankengängen und Wortprägungen eine Brücke geschlagen werden könnte zwischen den Ansprüchen dieses Denkens und der Literaturwissenschaft.

Beda Allemann hebt diese Tatsache im Schlußwort seiner tiefdringenden Untersuchung hervor [5]). Er weist mit Recht darauf hin, daß das reine Dastehen des Gedichts als Ziel der Stilanalyse „etwas vollständig verschiedenes von dem ist, was Heidegger unter 'reinem Dastehen' versteht" [6]). Schon der Umstand, daß die Literaturwissenschaft das Gedicht als einen Forschungsgegenstand betrachte, unterscheide sie von Heideggers Konzept der Auslegung als Zwiesprache zwischen Denken und Dichten, die versuche, „die Dichtung gerade nicht mehr als Gegenstand einer möglichen Erkenntnis zu fassen" [7]). Allemann kommt da-

[3]) Erich Ruprecht, Heideggers Bedeutung für die Literaturwissenschaft, in: Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften, Bern 1949, S. 122–144. Unsere Zitate auf S. 143 und 137.

[4]) Was heißt Denken? S. 134.

[5]) Beda Allemann, Hölderlin und Heidegger, Zürich 1954.

[6]) S. 178

[7]) S. 177.

her zu dem Schluß, daß die Literaturwissenschaft von Heidegger nicht etwa eine neue Grundlegung zu erwarten habe (wie man nach dem Erscheinen von 'Sein und Zeit' annehmen durfte), sondern „die Aufforderung zum Absprung in Jenes . . . ., das von den Wissenschaften her gesehen als das Nichts erscheint" [8]). Allerdings glaubt er, diese radikale Problematisierung könne für eine neue Wesensbestimmung der Literaturwissenschaft fruchtbar werden. Für unsere Fragestellung ist es von besonderem Interesse, daß Allemann den Anspruch der Heideggerschen Auslegung, der literaturwissenschaftlichen Kritik entzogen zu sein, durchaus anerkennt. Er führt gerade die 'Erörterung' Trakls als Beleg für seine Auffassung an, daß „sich jede Möglichkeit wissenschaftlicher Beurteilung [verliert] in dem Maß, als sich Heidegger in seine denkerische Sprache findet" [9]). Wenn die Meinung Allemanns zutrifft, „daß ein Abgrund liegt zwischen Wissenschaft und Denken, philologischer Hölderlin-Interpretation und [Heideggers] 'Erläuterungen'", dann ist es in der Tat „ein Mißverständnis, die 'Erläuterungen' philologisch zu beurteilen, um sie dann folgerichtig als unwissenschaftlich abzulehnen" [10]).

Ist also eine Kritik der Heideggerschen Deutung von Dichtung wirklich unmöglich? Hat die Literaturwissenschaft nur die Wahl, das Diktat des Seins gläubig aufzunehmen oder aber sich darüber auszuschweigen? Das Schweigen wäre in diesem Fall gewiß die bessere Alternative – wenn sie sich nur durchführen ließe. Aber die Dinge liegen ja so, daß Heidegger zwar eine Kluft zwischen philologischer Interpretation und seiner eigenen Auslegung aufreißt, daß ihn diese Kluft jedoch nicht davon abhält, sich in die Auseinandersetzungen der Philologen einzumischen. Während er also seine eigene Auslegung der literaturwissenschaftlichen Kritik zu entziehen sucht, bedient er sich selber des logisch-kritischen Arguments gegen die Gegner seiner Auffassung. Ein Beispiel für diese Inkonsequenz ist seine Polemik gegen die christliche Deutung Trakls [11]). Daraus geht hervor, daß sich Heidegger nicht an seine eigene Verhaltungsmaßregel hält: „Inmitten der Wissenschaften denken, heißt: an ihnen vorbeigehen, ohne sie zu verachten" [12]). Die Literaturwissenschaft nimmt offenbar eine Sonderstellung ein, denn Heidegger geht eben nicht an ihr vorbei. Er fordert sie vielmehr heraus und benutzt dabei ihre eigene Methode. Diese Einsicht ist für unsere Auseinandersetzung nicht ohne Bedeutung. Die Schlußfolgerung liegt nahe: „Am Ende ist das 'wesentliche' Denken gar nicht so unvernünftig, unbegrifflich und unangreifbar, wie es erscheinen möchte, sondern noch immer dem vernünftigen Denken verbunden und ihm ausgesetzt" [13]).

Es ist das Verdienst Else Buddebergs, die Zuständigkeit des literarhistorischen Verstehens für Heideggers Begegnung mit der Dichtung demonstriert zu haben. Mit ihrer Schrift [14]), die seine Deutung Hölderlins und Rilkes behandelt, ist die

[8]) S. 180. [9]) S. 175. [10]) S. 172.

[11]) Heidegger stellt auf Grund seiner Auslegung des Gedichtes 'Klage' (Georg Trakl, Die Dichtungen, [6]1949, S. 200) die Frage: „Warum ruft der Dichter hier, in der äußersten Not seines letzten Sagens, nicht Gott an und Christus, wenn er ein so entschiedener Christ ist? . . . Ist das christlich gedacht?" Und er kommt zu der Schlußfolgerung: „Es ist nicht einmal christliche Verzweiflung." (Merkur, Jg 7. S. 254.)

[12]) Nietzsches Wort 'Gott ist tot', in: Holzwege, 1950, S. 195.

[13]) Karl Löwith, Heidegger. Denker in dürftiger Zeit, 1953, S. 73.

[14]) Else Buddeberg, Heidegger und die Dichtung (Hölderlin, Rilke), 1953; Sonderabdruck aus DVjs, Jg 26 (1952) und Jg 27 (1953).

Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit Heidegger in eine neue Phase eingetreten. Denn Buddeberg beschränkt sich nicht darauf, den oft erhobenen Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit gegen Heidegger zu wiederholen. (Dieser Vorwurf trifft natürlich einen Mann nicht, der selber bei jeder Gelegenheit seine Distanz zu den Wissenschaften betont.) Zwar deckt sie bedenkliche Fehldeutungen auf, aber diese philologischen Richtigstellungen sind nicht der entscheidende Aspekt ihrer Darlegung. Das Wesentliche ist vielmehr die neue Konstellation, in der hier die Dichtung, Heideggers Denken und die literarische Interpretation zueinander stehen. Die „Zwiesprache" zwischen Denken und Dichten wird von Buddeberg nicht grundsätzlich als unwissenschaftlich abgelehnt, sondern unter dem Vorbehalt philologischer Kritik als eine Möglichkeit geistiger Begegnung anerkannt. Das Anliegen des Denkens im Bereich der Dichtung wird auf Grund der Heideggerschen Schriften analysiert und verstanden. Die „Zwiesprache" erscheint somit nicht mehr als ein einzigartiges, der Kontrolle des vernünftigen Denkens entzogenes Ereignis, sondern als ein Vorgang im Zuge der zeitgenössischen Bemühungen um den Sinn von Dichtung. Die Selbstauslegung des Denkers wird abgelöst durch eine Interpretation, die das Anliegen des Denkens, ebenso wie das der Dichtung erfahren hat und daher beide in ihrem eigentümlichen Verhältnis zueinander erhellen kann. Else Buddeberg beweist die Zuständigkeit des Literarhistorikers für diese Vermittlungsaufgabe am eindrucksvollsten nicht durch ihre negative, sondern durch ihre positive Kritik. Das heißt, sie ist durch ihr verstehendes Durchdringen von Denken und Dichten in der Lage, tiefere Wechselbezüge zwischen beiden Bereichen aufzudecken als das in sich befangene Denken Heideggers selbst. Sie weist u. a. auf den Rilke und Heidegger gemeinsamen „Gegensatz zum vorstellenden technischen Denken" hin, betont die Tatsache, daß Heideggers Konzept des Dinges „auf das engste der Dingauffassung Rilkes, wenn nicht verpflichtet, so doch verwandt" ist[15]), und macht Rilkes Anteil an der „Überwindung der Metaphysik der Subjektität"[16]) sichtbar, die Heidegger als die Aufgabe des eigenen Denkens betrachtet. Ihre Schrift schließt mit dem Ausdruck des Bedauerns darüber, daß die 'Zwiesprache' Heideggers mit Rilke an wesentlichen Möglichkeiten einer echten Begegnung von Denken und Dichten vorbeigegangen sei. – In der Ironie dieses Kommentars deutet sich die Wandlung im Verhältnis der Literaturwissenschaft zu Heidegger an: Eine Literarhistorikerin, die das Denken Heideggers mit vollzogen hat, ohne sich vorbehaltslos damit zu identifizieren, erweist durch die konkreten Ergebnisse ihrer Bemühung um die gegenseitige Erhellung von Dichten und Denken die innere Beschränktheit des Heideggerschen „Zwiegesprächs". Der Anspruch des Auslegers Heidegger, „die Griechen besser [zu] verstehen, als sie sich selbst verstanden"[16a]), wird mit guten Gründen von der Literaturwissenschaft gegenüber ihm selbst erhoben. Die unfruchtbare Gegenüberstellung von wissenschaftlicher Interpretation und unwissenschaftlichem „Zwiegespräch" ist damit überwunden zugunsten der Gemeinsamkeit einer gleichgerichteten Bemühung um die Erhellung von Dichtung, bei der nicht die angewandte Methode oder Un-methode, sondern die konkrete Leistung das einzige Kriterium für den Geltungsanspruch des Auslegers darstellt.

---

[15]) S. 65, Fußnote 69.

[16]) S. 68.

[16a]) Zitiert von Löwith, S. 91, Fußnote 1.

Die Deutung des Ungesagten

Da uns Heideggers 'Erörterung' der Dichtung Georg Trakls nicht die Möglichkeit einer positiven Kritik zu bieten scheint, wählen wir für unseren Versuch einen anderen Weg. Wir konzentrieren unser Interesse auf Heideggers Hermeneutik und stellen zunächst die Frage: Welche Auffassung hat Heidegger von dem Wesen der Auslegung im Unterschied zu der philologischen Interpretation? Was sind ihre Voraussetzungen und Gesetze? Worin liegt ihre Verbindlichkeit? Sodann wenden wir Heideggers Theorie der Auslegung auf seine eigene Praxis an. Wir fragen: Erfüllt Heideggers Auslegung wirklich die Bedingungen, die nach Heidegger selbst für sie gültig sind? Damit ist dann der Weg offen für eine kritische Auseinandersetzung mit der 'Erörterung' Trakls, an der die Fragwürdigkeit des Heideggerschen Verfahrens am deutlichsten sichtbar wird.

Gegen diese Art der Darstellung ließe sich einwenden, daß sie darauf angelegt sei, den frühen gegen den späten Heidegger auszuspielen. Wir glauben jedoch zeigen zu können, daß unser Versuch keineswegs auf der Gegenüberstellung verschiedener Entwicklungsperioden Heideggers und der polemischen Ausbeutung ihrer Gegensätze beruht. Wir sind im Gegenteil daran interessiert, wesentlichen Leitmotiven in Heideggers Theorie der Auslegung nachzugehen, die sich durch die gesamte Entwicklung seines Denkens hindurchziehen. Ein solches Grundmotiv, das für Heideggers Verhältnis zur Literaturwissenschaft von Bedeutung ist, liegt in seiner Distanz zum Gewöhnlichen, Offenkundigen, Selbst-verständlichen. Er erhebt seine Auslegung ausdrücklich über „das übliche und heutige Meinen", über das, was „sich als geläufig und selbstverständlich anbietet", über die „gewohnte Blickbahn"[17]). In diesen Formulierungen aus einer Vorlesung des Jahres 1935 läßt sich leicht die Überlegenheit gegenüber dem „Man" als Seinsweise der Alltäglichkeit in 'Sein und Zeit' (1927) wiedererkennen. Das „Man", in dem sich die Verfallenheit des Menschen an seine Umwelt ausdrückt, errichtet die Diktatur der Durchschnittlichkeit. Der durchschnittliche Mensch ist dieser Diktatur auch in seinem Verhältnis zur Vergangenheit unterworfen. In dieser Hinsicht erscheint die Herrschaft des „Man" als „Tradition", die das Echte und Ursprüngliche verdeckt. Sie „überantwortet das Überkommene der Selbstverständlichkeit und verlegt den Zugang zu den ursprünglichen 'Quellen' . . ."[18]). Obwohl das Denken Heideggers auf dieser Frühstufe den Wissenschaften noch näher stand als in der Spätzeit, wird doch bereits hier sein Antagonismus gegenüber dem Sachlichkeitsanspruch der Philologie deutlich sichtbar. Der Glaube an die Objektivität beruht nach Heidegger auf einer Verkennung des echten Verstehens. Er leitet sich aus der Haltung der

[17]) Einführung in die Metaphysik, 1953, S. 134.

[18]) Sein und Zeit, [2]1929, S. 21; inzwischen liegt die 7. Aufl. (1953) vor.

bloßen Verständigkeit her, die dem Bereich des „Man" zugehört. „Das Auszeichnende der Verständigkeit liegt darin, daß sie meint, nur das 'tatsächliche' Seiende zu erfahren . . ."[19]). Auf eben dieses „Tatsächliche" richtet sich aber auch die Bemühung der Philologie. Sie ist daher nach Heidegger außerstande, den echten Zugang zum Überkommenen zu eröffnen. Daraus erklärt es sich, daß der moderne Mensch bei „allem Eifer für eine philologisch 'sachliche' Interpretation die elementarsten Bedingungen nicht mehr versteht, die einen positiven Rückgang zur Vergangenheit im Sinne einer produktiven Aneignung ihrer allein ermöglichen"[20]).

Mit dieser Formulierung aus 'Sein und Zeit' ist das polemische Verhältnis Heideggers zur philologischen Interpretation bereits grundsätzlich festgelegt. Gewiß, der Ausgangspunkt dieser Polemik verlagert sich. Der Einfluß Nietzsches, der in der Formulierung „produktive Aneignung" sichtbar wird[21]), tritt später zurück. Aber die prinzipielle Unterscheidung zwischen der literaturwissenschaftlichen Deutung, die sich auf bloße Tatsachen richtet und gerade in dieser „Sachlichkeit" uneigentlich ist, und der eigentlichen Auslegung wird beibehalten und weiterentwickelt. Damit drängt sich die Frage auf: Was ist denn nun diese eigentliche Auslegung, und was ist das Eigentliche, auf das sie gerichtet ist? Heidegger antwortet darauf: „Das Eigentliche ist dort zu suchen, wo die wissenschaftliche Interpretation nichts mehr findet . . ."[22]). Da sich die Philologie auf das im Text dastehende Wort des Dichters gründet, muß das Eigentliche nach Heidegger in dem zu finden sein, was nicht dasteht. So ist es in der Tat: „Die eigentliche Auslegung muß jenes zeigen, was nicht mehr in Worten dasteht und doch gesagt ist"[23]). Diese Formulierung enthüllt die paradoxe Natur der Auslegung, denn hier ist von etwas die Rede, was nicht gesagt ist und doch gesagt ist. Es handelt sich offenbar um ein im Sagen des Dichters Ungesagtes. Damit tritt das zentrale Anliegen der Heideggerschen Hermeneutik in unser Blickfeld: Es ist die Deutung des Ungesagten. Man wird kaum eine Auslegung Heideggers, sei es auf dem Gebiet der Philosophie oder der Dichtung, finden, in der dieses Wort nicht an hervorragender Stelle erschiene. In 'Kant und das Problem der Metaphysik' soll die Auslegung „in das Ungesagte hineingestellt und zum Sagen desselben gezwungen werden"[24]). Die Abhandlung 'Platons Lehre von der Wahrheit' wird mit der Feststellung eröffnet: „Die 'Lehre' eines Denkers ist das in seinem Sagen Ungesagte . . ."[25]). Und in der 'Erörterung' Trakls heißt es in gefährlicher Radikalisierung: „Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen"[26]).

[19]) S. 315. [20]) S. 21.

[21]) Die zweite Unzeitgemäße Betrachtung, 'Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben', wird in 'Sein und Zeit' zustimmend zitiert, S. 396.

[22]) Einführung in die Metaphysik, S. 124. [23]) ebda.

[24]) Kant und das Problem der Metaphysik, ²1951, S. 183.

[25]) Platons Lehre von der Wahrheit, Bern 1947, S. 5. [26]) S. 226.

Wir verstehen nun besser, warum Heidegger seine Auslegung in einen so betonten Gegensatz zur philologischen Interpretation rückt. Ihr Anliegen und ihr Anspruch sind wesentlich verschieden. Die Philologie beschränkt sich auf das, was sich im Sagen des Dichters offenbart. Heideggers Auslegung dagegen geht darüber hinaus: Sie will das im Offenbaren Verborgene ans Licht, das im Gesprochenen Ungesprochene zur Sprache bringen. Sie sieht in dem Ungesprochenen das Eigentliche der dichterischen Sprache und überläßt das gesprochene Wort des Dichters, so wie es dasteht, als das Uneigentliche der uneigentlichen Bemühung der Philologie. Aber an diesem Punkte stutzen wir .Wie, ist es denn statthaft, das gesprochene Wort des Dichters als das Uneigentliche eines Gedichts zu bezeichnen? Ist die Anwendung der Begriffe Eigentlich-Uneigentlich, die aus der Existenzialanalyse stammen und dort ihre Berechtigung haben mögen, auf das Wortkunstwerk überhaupt erlaubt? Bedingt diese Übertragung nicht eine Degradierung des offenbaren dichterischen Wortes zugunsten dessen, was in ihm verhüllt sein soll? Und vor allem: Liegt darin nicht die Gefahr, daß sich die Deutung des Ungesagten der Verbindlichkeit des Gesagten entzieht?

Heidegger kennt diese Fragen, und er kennt den Verdacht, der sich in ihnen ausspricht. Es ist der Verdacht, daß seine Auslegung, die sich bewußt über die sachliche Methode des philologischen Nachweises und damit über das Kriterium der Richtigkeit erhebt, der Willkür verfalle. Angesichts seines starken Selbstgefühls könnte man nun annehmen, daß ihn diese Zweifel überhaupt nicht berührten. Das ist jedoch keineswegs der Fall. Seine Haltung schwankt zwischen einem fast messianischen Missionsbewußtsein und einer geheimen Unruhe, die sich in der ständigen Abwehrbereitschaft gegen den Vorwurf der Willkür äußert[27]).

Gegenüber den Stimmen des Zweifels betont er immer wieder, daß die Willkürlichkeit seiner Auslegung nur ein Schein sei. In Wirklichkeit sei sie viel sach-gerechter als die „sachliche" Philologie. Dieser Ausspruch Heideggers, durch seine Auslegung das echte, verborgene Wesen des Gedichts zu offenbaren, liegt in der Tat allen seinen Deutungen zugrunde. Am entschiedensten ist er ausgesprochen in dem Vorwort zu den 'Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung', wo es heißt: „Der letzte, aber auch der schwerste Schritt jeder Auslegung besteht darin, mit ihren Erläuterungen vor dem reinen Dastehen des Gedichtes zu verschwinden"[28]). Diese Formulierung, die von dem

[27]) Er ist sich bewußt, daß „der Laie" seine Art der Deutung „stets als ein Hineindeuten empfindet und mit dem Recht, das er für sich beansprucht, als Willkür bemängelt". (Holzwege, S. 197.) Er zitiert seine Kritiker, die von „jener bereits schon sprichwörtlich gewordenen . . . Einseitigkeit des Heideggerschen Auslegungsverfahrens" reden. (Einführung in die Methaphysik, S. 134.) Er klagt in dem Vorwort zur 2. Auflage des Kantbuches: „Unablässig stößt man sich an der Gewaltsamkeit meiner Auslegung."

[28]) Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, ²1951, S. 8.

Ethos philologischer Hingabe an den Text getragen zu sein scheint, hat, wie bereits erwähnt, zu Mißverständnissen geführt. Sie beruhen auf der Annahme, mit dem reinen Dastehen des Gedichts sei das Ergebnis einer stilkritischen Erhellung des Textes aus sich selbst gemeint. Da die Stilanalyse sich aber notwendigerweise auf den Wort-laut des Gedichts beschränkt, ist sie zu der von Heidegger geforderten Leistung außerstande. Was Heidegger hier wirklich meint, interpretiert Allemann sehr zutreffend: „Dem allenfalls wissenschaftlich feststellbaren Gesagten im Gedicht muß sich das in ihm Ungesagte zugesellen, ehe vom Gedichteten her das Gedicht in seinem reinen Dastehen erscheinen kann“[29]). Wir sind damit wieder bei dem Ungesagten als dem wesentlichen Anliegen der Heideggerschen Auslegung angelangt.

Unsere nächste Frage lautet: Wie kommt Heidegger eigentlich dazu, gerade in dem Ungesagten eines Gedichtes den Schlüssel zu seinem Wesen zu sehen? Die Untersuchung wird zeigen, daß dieses Leitmotiv seiner Auslegung, das die späteren Schriften beherrscht, tief verbunden ist mit der ursprünglichen Fragestellung seines Denkens, ja, daß es sich als Keim bereits in dessen phänomenologischen Ansatzpunkt findet. Denn bereits in der Einleitung zu ‘Sein und Zeit’ geht Heidegger entschieden über den formalen Sinn von Phänomenologie hinaus. Wenn die formale Phänomenologie darauf gerichtet ist, „das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen [zu] lassen“, so stellt Heidegger die Frage: „Was ist das, was die Phänomenologie ‘sehen lassen’ soll? . . . Was ist seinem Wesen nach notwendig Thema einer ausdrücklichen Aufweisung? Offenbar solches, was sich zunächst und zumeist gerade nicht zeigt, was gegenüber dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, verborgen ist, aber zugleich etwas ist, was wesenhaft zu dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, gehört, so zwar, daß es seinen Sinn und Grund ausmacht“[30]). Hier ist schon das Verhältnis der gegenseitigen Abhängigkeit umrissen, in dem das Offenbare und das Verborgene für Heideggers Denken stehen. Das Verborgene, so wird hier gesagt, gehört so wesenhaft zu dem Sich-zeigenden, daß es seinen Sinn und Grund ausmacht. Damit wird dem Verborgenen grundsätzlich ein höherer Rang als dem Offenbaren zugesprochen und seine Ent-bergung zur ausdrücklichen Aufgabe der Heideggerschen Phänomenologie erklärt, die sich entschieden von „der Naivität eines zufälligen, ‘unmittelbaren’ und unbedachten ‘Schauens’“[31]) distanziert. Erst die Entbergung des ursprünglich Verborgenen kann die Frage nach dem wahren Wesen des Offenbaren beantworten.

Was hier über Phänomene im allgemeinen gesagt wurde, gilt auch für die Seinsweise des Menschen und für sein Verhältnis zum Überkommenen. Wie bereits erwähnt, sind nach Heidegger in der „Tradition“ Kräfte am Werk, die das Ursprüngliche oder bereits Enthüllte wieder in die Verborgenheit des Selbstverständlichen, nicht mehr Frag-würdigen zurückstoßen. Auf das

[29]) S. 179. [30]) S. 34 f. [31]) S. 37.

Wieder-entdecken und neu Zueignen des so Verschütteten und Vergessenen richtet sich die tiefste Leidenschaft der Heideggerschen Auslegung, die sich, wie man weiß, vor allem an der frühgriechischen Philosophie entzündet hat[32]). Im Zusammenhang mit dieser Wendung Heideggers zu dem Ursprung des abendländischen Denkens gewinnt die Frage nach dem Verborgenen ihre höchste Bedeutung. Denn sie zielt auf das, was schon in 'Sein und Zeit' als „das Kardinalproblem" bezeichnet wurde, nämlich den „Sinn von Sein überhaupt"[33]). Das Sein aber ist es gerade, was „in einem ausnehmenden Sinne verborgen bleibt oder wieder in die Verdeckung zurückfällt ... Es kann so weitgehend verdeckt sein, daß es vergessen wird und die Frage nach ihm und seinem Sinn ausbleibt"[34]). Diese Wendung enthält bereits den Keim der Geschichtsauffassung des späten Heidegger, für den das Schicksal des Abendlandes bestimmt ist durch das Geschick der Seinsvergessenheit. Sie schlägt schon das einzige Thema seiner rastlosen Bemühungen an: das Sein, das sich der Fragestellung der abendländischen Philosophie entzog und in ihrem Sagen ungesagt blieb, aus seiner Verborgenheit zu erlösen, aus der Sprachlosigkeit zur Sprache zu bringen und damit den an die Gegenständlichkeit des Seienden verfallenen Zeitgenossen wieder zugänglich zu machen. In seinen Auslegungen, sei es der frühgriechischen Denker, sei es der späten deutschen Dichter, geht es also Heidegger nicht um ein Ungesagtes neben anderen. Seine „Zwiesprache" mit Hölderlin, Rilke und Trakl steht ganz im Dienst des einen, einzigartigen Ungesagten, das er in ihrem dichterischen Sagen in verschiedenem Grade verborgen glaubt und offenbaren möchte. Es kann sicher kein Zweifel darüber sein, daß dies nicht das Anliegen der „üblichen" Textinterpretation ist. Wie aber muß die Auslegung beschaffen sein, die eine solche Aufgabe vollbringen soll?

Die Antwort auf diese Frage muß in Heideggers Auffassung von dem Wesen der Auslegung im allgemeinen beschlossen sein. Wir gewinnen einen ersten Hinweis aus dem, was Heidegger in seinem Kantbuch über die „Wiederholung eines Grundproblems" sagt. Er versteht darunter nicht das simple Noch-einmal-sagen des in einem Text bereits Gesagten, sondern „die Erschließung seiner ursprünglichen, bislang verborgenen Möglichkeiten"[35]). Diese Formulierung deutet bereits an, daß das Gesagte nach Heideggers Meinung gleichsam auf das Ungesagte angelegt ist. Das wirklich Dastehende enthält die unausgesprochene Aufforderung, die in ihm verborgene und sein eigenes Wesen erhellende, ursprüngliche Bedeutung ans Licht zu bringen.

[32]) Das Programm der 'produktiven Aneignung' der Vergangenheit soll verwirklicht werden als „Destruktion des überlieferten Bestandes der antiken Ontologie auf die ursprünglichen Erfahrungen". (Sein und Zeit, S. 22.) Der positive Sinn dieser Destruktion ist die 'Wiederholung' als produktive Erschließung der „Möglichkeiten des dagewesenen Daseins". (Sein und Zeit., S. 385.)

[33]) S. 37. [34]) S. 35.

[35]) Kant und das Problem der Metaphysik, S. 185.

Darum kann Heidegger sagen, es sei die Grundabsicht seiner Kantauslegung, dasjenige herauszustellen, „was Kant 'hat sagen wollen'"[36]). Das Ungesagte eines Textes erweist sich also als das, was der Verfasser „eigentlich" sagen wollte, aber (infolge seiner geschichtlichen Bedingtheit) nicht sagen konnte. Die Deutung des Ungesagten erscheint somit als eine Art von geistiger Geburtshilfe und läßt eine aktive Beteiligung des Geburtshelfers vermuten. Heidegger erklärt denn auch: „Jede Erläuterung muß freilich die Sache nicht nur dem Text entnehmen, sie muß auch, ohne darauf zu pochen, unvermerkt Eigenes aus ihrer Sache dazu geben"[37]). Diese Zugabe nun ist das, was „der Laie" Willkür nennt. In Wirklichkeit aber ist es nach Heidegger die notwendige „Gewaltsamkeit" der Auslegung. Darum heißt es im Kantbuch: „Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzuringen, was sie sagen wollen, muß jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen"[38]).

Damit ist wieder ein Leitmotiv der Heideggerschen Hermeneutik berührt, daß sich bereits in 'Sein und Zeit' findet. Denn schon dort wird nicht nur über die existenziale Analyse, sondern über die echte Auslegung im allgemeinen gesagt, sie habe für „die Genügsamkeit und beruhigte Selbstverständlichkeit der alltäglichen Auslegung ständig den Charakter einer Gewaltsamkeit"[39]). Und warum ist dies so? „. . . weil das in ihr sich ausbildende Verstehen die Struktur des Entwerfens hat." Verstehen wird hier nicht verstanden als Einsicht in tatsächliche Zusammenhänge. Es ist nicht ein Registrieren von Vorhandenem, das in seinem einfachen Dastehen belassen wird[40]). Verstehen schließt vielmehr die Eröffnung und damit Verwandlung des zu Verstehenden ein. Es wird in eine bestimmte Sicht gebracht, die von einem bestimmten Gesichtspunkt und in einer bestimmten Hinsicht erfolgt. Das entwerfende Verstehen des Dastehenden auf sein verborgenes Wesen hin setzt aber schon eine Art von Vor-verständnis, ein Vor-wissen um dieses Wesentliche, voraus, das dem Verstehen gleichsam die Richtung gibt, in der das anvisierte Ziel zu treffen ist. Der Entwurf wird außerdem geleitet von einem bestimmten Interesse des Entwerfenden, das sich wiederum in einer bestimmten Begrifflichkeit konstituiert. All dies gehört zu den Voraus-setzungen des entwerfenden Verstehens und damit der Auslegung. Es erklärt, warum Heidegger sagen kann: „Auslegung ist nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen"[41]). In diesen Voraussetzungen, die die Auslegung an den auszulegenden Text heranträgt, liegt das Eigene begründet, das sie nach Heidegger hinzutun muß, um den Worten das abzuringen, was sie sagen wollen. Die Vorstellung der kämpferischen Eröffnung eines vordem

[36]) ebda, S. 183. [37]) Holzwege, S. 197. [38]) S. 183.
[39]) S. 311.
[40]) „Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen." (Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, S. 59.)
[41]) Sein und Zeit, S. 150.

Verschlossenen verbindet den Deuter mit dem Dichter. Wie der schaffende Künstler, so ist auch der Ausleger ein Gewalt-tätiger, „der in das Un-gesagte ausrückt, in das Un-gedachte einbricht . . . und das Ungeschaute erscheinen macht . . .“[42]).

Diese Skizze von Heideggers Hermeneutik der Gewalttätigkeit wurde hier im Hinblick auf unser besonderes Anliegen entworfen und leidet daher an perspektivischen Verkürzungen. Aber sie zeigt doch, daß Heideggers Auslegung auf einer nachdrücklichen Bejahung des hermeneutischen Zirkels beruht, der, wenn auch in anderer Form, bereits in der Hermeneutik Schleiermachers und Diltheys eine wesentliche Rolle spielt. Die Zirkelnatur des Verstehens, das heißt die wechselseitige Bedingtheit von Voraussetzung und Ergebnis der Auslegung, bringt sie in Gegensatz zu dem wissenschaftlichen Beweis, der ja nach der allgemeinen Auffassung gerade nicht voraussetzen darf, was erst begründet werden soll. Trotzdem – oder vielmehr gerade deswegen – ist der Zirkel kein vitiosum, sondern „eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennens“[43]), eben weil er durch die existenziale Verfassung des Menschen selbst bedingt ist. Da nämlich das Dasein die Grundstruktur der Sorge hat, da der Mensch nur ist, indem er sich-selbst-vorweg ist, das heißt, sich auf bestimmte Möglichkeiten hin entwirft, liegt auch aller menschlichen Forschung die Struktur des Entwerfens zugrunde – selbst wenn sie sich dessen nicht bewußt sein sollte. Aus diesem Grunde ist die Auslegung nicht nur dem naiven alltäglichen Tatsachenverständnis des ‘Man’ überlegen, sondern auch der Philologie, die in der Illusion lebt, sich auf das berufen zu können, was ‘dasteht’, und dabei so tut, als ob das Dastehende, auf das sich die Interpretation bezieht, von ihr völlig unabhängig wäre. In Wirklichkeit aber ist das, was nach der Meinung der Philologen „dasteht“, „nichts anderes als die selbstverständliche, undiskutierte Vormeinung des Auslegers, die notwendig in jedem Auslegungsansatz liegt . . .“[44]).

Wir begreifen: die voraussetzungsbewußte Auslegung ist nicht objektiv und wissenschaftlich im herkömmlichen Sinne. Ihre Ergebnisse sind also auch nicht beweisbar. Was aber ist die Gewähr dafür, daß sie sich nicht ins Subjektive und Willkürliche verliert? Worin liegt ihre Verbindlichkeit? Da-

[42]) Einführung in die Metaphysik, S. 123.

[43]) Sein und Zeit, S. 153.

[44]) ebda, S. 150. In seiner Auseinandersetzung mit der philologischen Interpretation nimmt Heidegger die Einsicht in die geschichtliche Bedingtheit der Textdeutung für sich allein in Anspruch und tut so, als sei die Literaturwissenschaft davon völlig unberührt geblieben. Er indentifiziert daher ‘Philologie’ einfach mit dem primitiven Glauben an die Objektivität der Auslegung. Diese Simplifizierung trägt kaum der Bereitschaft zu philosophischer Selbstbesinnung und Selbstkritik Rechnung, die für die moderne Literaturwissenschaft charakteristisch ist. Andererseits wird der Literarhistoriker doch Heideggers Identifizierung des dastehenden Textes mit der Vormeinung des Auslegers nicht zustimmen können.

mit ist die für unsere Untersuchung entscheidende Frage gestellt. Heidegger beantwortet sie in 'Sein und Zeit' in dem vollen Bewußtsein, daß die Gültigkeit seiner Hermeneutik von der Antwort abhängt. Er erklärt, das Gesetz der Auslegung sei zwar anders geartet, aber nicht weniger streng als das der exakten Wissenschaften. Denn es bleibe „ihre erste, ständige und letzte Aufgabe", die jeweiligen Voraussetzungen des entwerfenden Verstehens nicht „durch Einfälle und Volksbegriffe" zu gewinnen, sondern durch „deren Ausarbeitung aus den Sachen selbst"[45]). Das heißt also: Die Voraussetzungen der Auslegung müssen sach-gerecht sein. Sie müssen dem zu erhellenden Wesen der Sache entsprechen. Der Entwurf, der die im Gesagten verborgene ursprüngliche Bedeutung eines Textes erschließen soll, muß im rechten Hinblick angelegt sein, damit er das Wesentliche treffe. Das Eigene also, das der Ausleger „unvermerkt" hinzutut, darf dem Gedicht nicht ein Fremdes sein, das es überwältigt, sondern ein zwar Verschiedenes, aber zu innerst Verwandtes, das in dem liebenden Streit der Begegnung und Durchdringung dem Gedicht zu seinem Eigensten verhilft. – Dies ist das Gesetz der Auslegung. Wie aber wird es erfüllt? Heideggers Antwort, die sich auf das besondere Anliegen der Fundamentalontologie bezieht, aber zugleich allgemeine Gültigkeit hat, lautet: Indem die Auslegung „das Auszulegende gerade erst selbst zu Wort kommen läßt, damit es von sich aus entscheide, ob es als dieses Seiende die Seinsverfassung hergibt, auf welche es im Entwurf formalanzeigend erschlossen wurde"[46]). Im Rahmen unserer besonderen Fragestellung bedeutet dieser Satz: Die Auslegung muß zunächst den auszulegenden Text daraufhin befragen, ob sie ihm auch wirklich gerecht wird. Sie muß dem Text die Freiheit der Entscheidung überlassen, ob er sich von ihrem Entwurf auf sein verborgenes Wesen hin getroffen fühlt oder nicht. Nur wenn dem Text das Recht zugesprochen wird, von sich aus die Voraussetzungen der Auslegung in Frage zu stellen, nur wenn die Auslegung bereit ist, ihre eigenen Voraussetzungen gemäß dem vernommenen Wort des Textes zu modifizieren – nur dann ist die Begegnung zwischen dem Ausleger und dem Auszulegenden, dem Denker und dem Dichter, ein echtes Zwiegespräch. Wir fragen: Ist Heideggers Begegnung mit Trakl solch ein echtes Zwiegespräch?

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir zunächst die Voraussetzungen klären, mit denen Heidegger an Trakl herantritt. Was ist die Ausgangsstellung und der Blickpunkt seiner Auslegung? In welche vorausgesetzten Zusammenhänge wird Trakl eingefügt?

Das „reine Dastehen" eines Gedichts

Heidegger kommt zu Trakl von Hölderlin her. Er sieht ihn im Zeichen Hölderlins als „Dichter in dürftiger Zeit". Was bedeutet das? Die Erklärung

[45]) ebda, S. 153. [46]) ebda, S. 314 f.

dieser Wendung ist nur möglich auf Grund der eigentümlichen Geschichtsauffassung, die Heidegger in seinen späteren Schriften entwickelt hat. (Wir müssen uns hier auf die Skizzierung einiger wesentlicher Züge beschränken.) Heidegger sieht Geschichte, im Gegensatz zur Historie, vom Sein her. Sie ist nicht ein chronologischer Ablauf von Ereignissen, die sich registrieren lassen, sondern das Geschick des Seins. „Die Geschichte ist . . . nicht die Abfolge von Zeitaltern, sondern eine einzige Nähe desselben, das in unberechenbaren Weisen des Geschickes und aus wechselnder Unmittelbarkeit das Denken angeht“[47]). Das Sein ist also selber geschichtlich oder vielmehr „geschicklich“. Es geschieht oder ereignet sich in der Geschichte, indem es seine Wahrheit dem Denken zuschickt. Da diese Wahrheit aber gegenwendig ist und im Unverborgenen und Verborgenen zugleich steht, heißt das: In der Geschichte als dem Geschick des Seins „gibt sich und versagt sich [das Sein] zumal“[48]).

Die bisherige Geschichte des Abendlandes ist bestimmt durch das Geschick der Seins-Verborgenheit. Zwar blitzt die Frage nach dem Sein im Ursprung des abendländischen Denkens, im Sagen der frühgriechischen Philosophen, auf. Aber danach gerät das Sein in Vergessenheit, da es als das höchste und allgemeinste Seiende verstanden – und damit mißverstanden wird. Dieses „Mißverständnis“, das nicht als Zufall, sondern selbst als Seinsgeschick verstanden werden muß, leitet das Zeitalter der Metaphysik ein, die gerade auf der „Vergessenheit des Unterschiedes des Seins zum Seienden“[49]) beruht. Ihr Wesen ist „das ungedachte, weil vorenthaltene Geheimnis des Seins selbst“[50]). Da sie nur noch die Wahrheit des Seienden im Ganzen denkt und die Wahrheit des Seins im Nicht-gedachten verbleibt, ist Metaphysik grundsätzlich Nihilismus[51]). Nihilismus ist also für Heidegger nicht eine Spätphase der europäischen Kultur, sondern der Vorgang der abendländischen Geschichte, in dem sich das Sein gleichsam ins Nichts zurückzieht, das heißt, ins Verborgene, Ungedachte und Ungesagte tritt[52]). Die Folgen dieses Vorgangs sind katastrophal. Da alles Seiende seine Wahrheit nur in dem Lichte des Seins findet, breitet sich mit dem Verlöschen dieses Lichtes Dunkelheit über die Welt. In dem Dunkel der Seinsvergessenheit

[47]) Holzwege, S. 196.

[48]) ‘Über den Humanismus’. Brief an Jean Beaufret, Paris, in: Platons Lehre von der Wahrheit, S. 82.

[49]) Der Spruch des Anaximander, in: Holzwege, S. 336.

[50]) Nietzsches Wort ‘Gott ist tot’, in: Holzwege, S. 244.

[51]) „Wenn jedoch das Wesen des Nihilismus in der Geschichte beruht, daß im Erscheinen des Seienden als solchen im Ganzen die Wahrheit des Seins ausbleibt, und es demgemäß mit dem Sein selbst und seiner Wahrheit nichts ist, dann ist die Metaphysik als die Geschichte der Wahrheit des Seienden als solchen in ihrem Wesen Nihilismus.“ (Holzwege, S. 244.)

[52]) Dabei ist jedoch zu bedenken, daß ein gewisses unausdrückliches Seinsverständnis jedem Erkennen von Seiendem zugrunde liegt.

verliert der Mensch sein wahres Wesen, das gerade darin besteht, daß er „vom Sein angesprochen wird“[53]), und wird zum Subjekt. In seinem vorstellenden Denken werden die Dinge zu Gegenständen degradiert. Die Wissenschaft erkennt das Wahre nur noch im Wirklichen, Tatsächlichen, das der dem Willen unterworfene Mensch in der Technik bemeistert, aber nur so, daß seine Herrschaft über „das Wirkliche als Bestand“[54]) die tiefste Bedrohung des menschlichen Wesens mit sich bringt. Als Ergebnis dieser Selbstentfremdung des Menschen droht „die zum bloß technischen Tag umgefertigte Weltnacht“[55]). „Das Heile entzieht sich. Die Welt wird heil-los. Dadurch bleibt nicht nur das Heilige als die Spur zur Gottheit verborgen, sondern sogar die Spur zum Heiligen, das Heile, scheint ausgelöscht zu sein“[56]).

Diese Zeit der Weltnacht, der Gottferne, der Heimatlosigkeit des Menschen ist für Heidegger (im Anschluß an Hölderlin) die dürftige Zeit. Unsere eigene Zeit ist die dürftige Zeit, vielleicht sogar die dürftigste Zeit, da sie ihre Heillosigkeit oft nicht einmal mehr bemerkt. Aber mit diesem äußersten Punkt der Seinsverlassenheit ist auch zugleich der Wendepunkt erreicht. Hier offenbart sich das eschatologische Wesen der Heideggerschen Geschichtsauffassung. Der Gedanke der Weltwende verbindet sein Denken nicht nur mit den chiliastischen Zügen der christlichen Überlieferung, sondern auch mit der Hegelianischen Dialektik in Marx[57]). Auch für Heidegger ist die bisherige Geschichte nur eine Vorgeschichte auf ein Kommendes zu, das sich zugleich als das Ursprüngliche erweist. Denn das Kommende – und sich jetzt bereits Ankündigende – ist die Überwindung der Seinsvergessenheit durch die Abkehr von der Metaphysik, die sich in Nietzsche gleichsam gegen sich selber wendet, zu dem „denkenderen Denken“ Heideggers. In diesem Denken tritt das Sein aus seiner Verborgenheit, aus der „Sprachlosigkeit“, heraus. „Das Denken bringt nämlich in seinem Sagen nur das ungesprochene Wort des Seins zur Sprache“[58]). Damit kann auch die Dimension des Heiligen wieder eröffnet werden. Denn: „Erst aus der Wahrheit des Seins läßt sich das Wesen des Heiligen denken. Erst aus dem Wesen des Heiligen ist das Wesen von Gottheit zu denken“[59]). Die neugestellte Frage nach dem Sein aber erweist sich im Grunde als die alte Frage der frühgriechischen Philosophie. Das Kommende ist zugleich das Gewesene. Das Ende der bisherigen abendländischen Geschichte wird „überholt“ von ihrem Anfang. Das Frühe und das Späte sind verbunden in der Doppelbedeutung des Wortes „einst“. Daher kann Heidegger fragen: „Sind wir die Spätlinge, die wir sind? Aber sind wir zugleich auch die Vorzeitigen der Frühe eines ganz anderen Weltalters . . .?“[60]) In diesem Zusammenhang gewinnt das Wort

[53]) Humanismusbrief, S. 66.
[54]) Die Frage nach der Technik, in: Vorträge und Aufsätze, S. 28.
[55]) Wozu Dichter? in: Holzwege, S. 272. [56]) ebda. [57]) vgl. Löwith, S. 45.
[58]) Humanismusbrief, S. 116. [59]) ebda, S. 102. [60]) Holzwege, S. 300.

„Abendland" für ihn einen ganz besonderen, zukunftsweisenden Sinn. Der Abend ist hier nicht Abschluß, sondern Vorabend; er ist der „Abend für eine Nacht zu einer anderen Frühe"[61]).

Die vorgelegte Skizze der Seinsgeschichte unterrichtet uns über den Zusammenhang, in den Heidegger den Dichter einordnet. Dieses geschichtsphilosophische Konzept ist die entscheidende Voraussetzung seiner Auslegung. Unsere nächste Frage lautet: Was ist der Auftrag der Dichter in dürftiger Zeit? Heidegger antwortet: Die Dichter sind „die Sänger des Heilen"[62]). „Weil sie das Heillose als ein solches erfahren, [sind sie] unterwegs auf der Spur des Heiligen"[63]). Weil sie den Abgrund der Weltnacht erlitten haben, kündigen sie den neuen Tag an. Darum sagt Heidegger, das Wesen der Dichtung Hölderlins sei „geschichtlich im höchsten Maße, weil es eine geschichtliche Zeit vorausnimmt"[64]). Im Sagen der Dichter kündigt sich also das Weltgeschick an, aber – und das ist entscheidend – „ohne daß es schon als Geschichte des Seins offenbar wird". „Das Sein als das Geschick, das Wahrheit schickt, bleibt verborgen"[65]). Der Dichter kündet zwar das Heilige, aber ohne zu wissen, daß der Tag des Heiligen nur dämmert, „wenn zuvor und in langer Vorbereitung das Sein selbst sich gelichtet hat und in seiner Wahrheit erfahren ist"[66]). Das heißt also, das Sagen des Dichters geht dem seinsgeschichtlichen Denken Heideggers voraus. Es ereignet sich noch im metaphysischen Zeitalter und ist daher bedingt und begrenzt durch die Sprache der Metaphysik. Aber zugleich überschreitet der Dichter die Schranken der Zeitgebundenheit, indem er in seiner Sprache auf das hinweist, was eigentlich jenseits dieser Sprache liegt und daher noch nicht ausgesprochen werden kann. Dieses im Sagen Ungesagte, auf das hin jedoch das Gesagte angelegt ist, enthält die wesentliche Botschaft des Gedichts. In ihr verbirgt sich die Wahrheit des Seins, die die Dimension des Heiligen erschließt.

Es ist die Aufgabe der Auslegung, dieses Ungesagte zur Sprache zu bringen. Dies vollzieht sich in der „Zwiesprache" zwischen Denken und Dichten. In ihr versucht der Denker, dem Gedicht, das „sein Echo im Denken sucht"[67]), „denkend entgegenzukommen"[68]). Das heißt, er tritt an das Gedicht heran im Hinblick auf die Seinsgeschichte. Er vernimmt das Gesagte des Gedichts in seiner metaphysischen Bedingtheit und antwortet darauf, indem er das Eigene, den im Denken erfahrenen seinsgeschichtlichen Zusammenhang, hinzutut. Erst wenn es in diesen Rahmen eingefügt ist, verliert das Gedicht seinen fragmentarischen Charakter. Im Lichte des Denkens erhellt sich das Dunkel des Ungesagten und gibt damit dem Gesagten sein wahres Gesicht. Unter der zeitbedingten Verhüllung der Worte zeigt sich das,

---

[61]) ebda. [62]) ebda, S. 294. [63]) ebda.
[64]) Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, S. 44.
[65]) Humanismusbrief, S. 86. [66]) ebda.
[67]) Was heißt Denken? S. 138. [68]) Holzwege, S. 285.

was der Dichter eigentlich „hat sagen wollen". Erst in der „Zwiesprache" mit dem Denken tritt das Gedicht als Ganzes in Erscheinung und gewinnt jene vollerschlossene Einheit von Gesagtem und Ungesagtem, die Heidegger als das „reine Dastehen" bezeichnet. Die „Zwie-sprache" ist nur möglich, weil Dichten und Denken nicht das gleiche sind. Aber die Dichtung „steht derselben Frage in derselben Weise gegenüber wie das Denken"[69]). Unter dem Zuspruch des Seins, das zur Sprache kommen will, sagen Dichter und Denker dasselbe, nur in verschiedener Weise. Diese ursprüngliche Einigkeit des Verschiedenen wird von dem Denken in der „Zwiesprache" enthüllt.

Das „Ungesagte" und das Unsagbare

Wir haben keineswegs die Absicht, zu bestreiten, daß Heideggers Konzept der „Zwiesprache" für die Interpretation von Dichtung fruchtbar sein kann. Die Auffassung des Dichters als Sängers des Heilen auf Grund der Erfahrung des Unheilen trifft im Bereich der modernen Literatur in vielen Fällen zu. Der dichterische Ruf nach der heilen Welt, die sich auf das Eine, Einfache und Einigende gründet, wird gerade in unserem Zeitalter der Widersprüche immer wieder vernommen. Grundsätzlich bewegt sich also das Denken Heideggers als das Denken des Einen in der gleichen Richtung wie die Sehnsucht vieler Dichter. Aber diese Sehnsucht nach dem Heilen ist naturgemäß nicht unbedingt auf Heideggers Heil gerichtet. Wir deuteten es schon an, die Auffassung der Geschichte als Heilsgeschichte kann in ganz anderen, christlichen oder marxistischen, Voraussetzungen begründet sein. Oder aber die Erfahrung des Unheilen kann so tief sein, daß die eschatologische Verheißung davon verschlungen wird. Darum könnte die Begegnung Heideggers mit Dichtung nur dann fruchtbar werden, wenn er bereit wäre, dem Dichtwerk nicht voraussetzungslos, wohl aber vorurteilslos entgegenzutreten. Gerade das aber ist, nach den vorliegenden Belegen zu urteilen, nicht der Fall. Die Praxis des Auslegers Heidegger leidet daran, daß sie den Grundsätzen seiner eigenen Hermeneutik nicht gerecht wird. Wir erinnern uns: Nach 'Sein und Zeit' ist es das Gesetz der Auslegung, ihre Voraussetzungen aus dem auszulegenden Text zu gewinnen. Zu diesem Zweck muß der Text selbst zu Wort kommen und in seinem Sagen die Sicht bestimmen, in die er durch die Auslegung gerückt wird. Nur so ist die Gewähr dafür gegeben, daß diese Sicht dem Text nicht aufgezwungen wird, sondern text-gerecht ist. Die Gültigkeit der Auslegung hängt also ab von der Aufgeschlossenheit des Auslegers für die Eigenart des auszulegenden Textes, die offenbar in verschiedenen Fällen verschieden ist. Daraus ergibt sich: die Flexibilität ihrer Voraussetzungen ist die Grundvoraussetzung der Auslegung.

[69]) Humanismusbrief, S. 117.

Zwar betont Heidegger immer wieder, der Denker müsse in der „Zwiesprache" mit dem Dichten „auf das eigene Wort des Dichters achten"[70]). Aber es zeigt sich, daß er zu einem wahrhaft selbstlosen Hören nicht fähig ist. Denn ein solches Hören auf das, was der Dichter wirklich sagt, setzt die Bereitschaft des Denkers voraus, die Voraussetzungen seines Denkens von dem Dichter in Frage stellen zu lassen. Das aber ist für Heidegger ausgeschlossen, denn es bedeutete die Möglichkeit der Aufhebung seines Konzepts der Seinsgeschichte, das heißt seiner Lehre. Diese Lehre tritt heute mit einem Gültigkeitsanspruch auf, der der notwendigen hermeneutischen Aufgeschlossenheit widerspricht. Für Heidegger gibt es keine andere Auffassung von Geschichte neben der Seinsgeschichte, und er kennt kein anderes Heil neben dem Seinen. Das Eigene also, das er in jeder Auslegung dem Anderen hinzutut, ist immer das gleiche, ganz gleichgültig, welcher Dichter ausgelegt wird. Durch diese dogmatische Verhärtung des Eigenen aber muß das Andere in seinem eigentümlichen Anders-sein überwältigt werden. Das in der Dichtung Gesagte kommt nicht zu Wort. Die ursprüngliche Mannigfaltigkeit der dichterischen Stimmen geht unter in der Monotonie des „Ungesagten".

Dieser ungeheuerliche Versuch einer Gleichschaltung der historischen Vielfalt des gesprochenen Wortes auf das 'ungesprochene Wort des Seins' hin läßt sich nur rechtfertigen auf Grund des Konzepts der Seinsgeschichte. Die Auslegung jedes besonderen geschichtlichen Textes gründet sich auf die Auslegung von Geschichte im allgemeinen. Es muß daher gefragt werden: Entspricht Heideggers Auslegung der Geschichte als Seinsgeschichte den Grundsätzen seiner eigenen Hermeneutik? Gewinnt er die Voraussetzungen seiner Auslegung „durch deren Ausarbeitung aus den Sachen selbst", das heißt also, aus dem ganzen Reichtum der geschichtlichen Phänomene – oder ist für ihn das Wesen der Geschichte nicht von Anfang an mitbestimmt durch seine Auffassung vom Wesen des Seins als eines geschichtlichen? Ohne Zweifel geht es dem späten Heidegger darum, das Wesen der Geschichte „aus dem Sein selbst zu denken", wie es in 'Der Spruch des Anaximander' heißt. Löwith weist mit Recht darauf hin, daß diese Bemühung nahe verwandt ist mit Hegels Versuch, die Geschichte als die Entwicklung des absoluten Geistes zu deuten (a. a. O. S. 46). Da also die Voraussetzungen der Heideggerschen Geschichtsauslegung offensichtlich nicht in der konkreten Wirklichkeit der Geschichte, sondern in dem Mysterium des Seins liegen, steht seine Geschichtsdeutung mit dem Prinzip seiner Hermeneutik in Widerspruch. Selbst wenn die „eigentliche" Geschichte mit dem Sein als Seinsgeschehen zusammenfiele, so ließe sich die methodische Forderung der Phänomenologie (Ausarbeitung aus den Sachen selbst) doch nicht durchführen, weil das Sein

[70]) '. . . dichterisch wohnet der Mensch . . .', in: Akzente, Heft 1, Febr. 1954, S. 65.]

ja eben keine Sache, kein Seiendes ist und die Voraussetzungen der Heideggerschen Geschichtsauslegung daher weder ausgearbeitet, noch überprüft werden können. In der Tat hat sich das Denken, das sich unter dem Zuspruch des Seins weiß, längst von der Basis der phänomenologischen Methode gelöst. An die Stelle der Auslegung, die das Auszulegende in seiner besonderen geschichtlichen Eigentümlichkeit achten soll, indem sie es 'gerade erst selbst zu Worte kommen läßt', ist das Diktat des sagbaren „Ungesagten" getreten, vor dem die widerspruchsvolle Fülle des im Raum der Geschichte Gesagten verstummt. Dieses Diktat allerdings hat Verbindlichkeit nur noch für den Gläubigen, der dem „Andenken" Heideggers in Andacht zu folgen bereit ist.

Wie wenig Heideggers Geschichtsauslegung der schöpferischen Kraft des abendländischen Geistes gerecht wird, zeigt sich in seiner Auffassung des Nihilismus als der Grundbewegung der abendländischen Geschichte. Wenn auch der Begriff des Nihilismus für ihn nicht eine rein negative Bedeutung hat, weil ja das Wesen des Nichts zum Sein gehört und infolgedessen der Mensch wesenhaft am Nihilismus beteiligt ist, so wird doch die Entfaltung der europäischen Kultur von der Antike bis zur Neuzeit als ein Zerfallsprozeß gesehen. Die Namen Plato – Thomas von Aquin – Descartes bezeichnen eine Stufenfolge, die in eine immer tiefere Seinsvergessenheit und damit Wahrheitsverdunkelung hinabführt. Die Wahrheit des Seins leuchtet nur über dem Morgen und dem Abend Europas, der als Vorabend zu einer anderen Frühe verstanden wird. Alles, was dazwischen gedichtet und gedacht worden ist, steht in der Dämmerung der schlechten Wahrheit als bloßer Richtigkeit und hat daher nur bedingte Gültigkeit. Es kann aus dieser geschicks-bedingten Relativität nur erlöst werden durch das Zauberwort des „Ungesagten". Heidegger beansprucht also, den Schlüssel zur Erschließung der gesamten abendländischen Tradition in seinen Händen zu halten. Er sieht das Sagen aller Denker und Dichter auf das eine „Ungesagte" ausgerichtet, das sich ihm selber zuspricht. Das läuft auf eine Monopolisierung des Unsagbaren hinaus, das in Heideggers Denken sagbar geworden sein soll. Im Umschlag der abendländischen Geschichte aus der Wahrheitsverbergung in die Wahrheitsoffenbarung stehend, beansprucht Heidegger einen Zugang zum Absoluten, den er dem europäischen Geist der Vergangenheit grundsätzlich abspricht. Das „künftige" Denken, das die gesamte europäische Tradition als bloße Vorgeschichte hinter sich läßt und eben damit sein utopisches Wesen enthüllt, steht in schärfstem Gegensatz zu einem historischen Realismus, der jeder Epoche ein eigenes, unmittelbares Verhältnis zu Gott zubilligt. Wie fragwürdig das Verhältnis Heideggers zur Dichtung ist, geht daraus hervor, daß er die geheimnisvolle Macht des dichterischen Wortes, in all seiner geschichtlichen Bedingtheit eine Ahnung des wirklich Unsagbaren aufleuchten zu lassen, das keineswegs mit dem „Ungesagten" identisch ist,

nicht anerkennen kann. Wenn der Dichter Hofmannsthal in seinem 'Gespräch über Gedichte' die dichterischen Symbole als geheimnisvolle Chiffren sieht, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben habe, wenn er betont, daß die Sprache ohnmächtig sei, solche Chiffren aufzulösen – so ist die Auslegung Heideggers gerade auf diese Auflösung gerichtet. Ist es verwunderlich, daß sich das dichterische Geheimnis dieser Gewaltsamkeit der Auslegung entzieht und das Denken der Selbstbestätigung im immer erneuten Selbstgespräch überläßt?

So kann es auch zwischen Heidegger und Trakl nicht zu einer echten Verständigung kommen, obwohl es gerade diesem Denker und diesem Dichter um das gleiche geht: die einigende Wahrheit des Einen. Aber während der Denker die unausgesprochene Botschaft des Einen zu vernehmen wähnt und das Vernommene gesprächig verbreitet, zerbricht der in die unaufhebbaren Gegensätze des Daseins hineingestellte Dichter an der Unmöglichkeit, das Wort der endgültigen Versöhnung auszusprechen. Wenn irgendeiner, so hat Trakl die Tragik des Unaussprechlichen erfahren. Glaubt Heidegger wirklich, diese Tragik dadurch aufheben zu können, daß er die Wunde des Unsäglichen mit dem Pflaster des sagbaren „Ungesagten" schließt?[71])

Das Anliegen der 'Erörterung'

Heideggers „Zwiesprache" mit Trakl vollzieht sich, wie aus den methodischen Vorbemerkungen hervorgeht, in einem vorgeschrittenen Stadium seines Denkens. Veröffentlicht im Jahre 1953, ist sie eines der jüngsten Dokumente der Begegnung Heideggers mit Dichtung. Der erste Teil der Einleitung, der im Stile apodiktischer Sicherheit die gewagtesten Thesen vorträgt, ist bestimmt von einem ins Dogmatische gesteigerten Geltungsanspruch. Bereits der Untertitel des Artikels läßt keinen Zweifel daran, daß die Ambition des Auslegers hier eine neue Stufe erreicht hat. Denn es geht ihm nicht mehr um die Erläuterung von einzelnen Dichtungen Trakls (wie im Falle Hölderlins und Rilkes), sondern um die „Erörterung seines Gedichts". Diese wohlerwogene Formulierung ist geprägt von den letzten Einsichten Heideggers in das Wesen der Dichtung. Wenn es hier heißt „seines Gedichts", so ist dieser Singular nicht ein stilistisches Ornament, sondern der Ausdruck eines Grundsatzes, der am Anfang einer von Heidegger zu ver-

[71]) Es ist für unsere Darstellung Trakls als Dichters des wahrhaft Unaussprechlichen von hoher Bedeutung, daß Rilke in seinen Briefen an Ludwig Ficker, den Herausgeber der Zeitschrift 'Der Brenner', Trakls Dichtung als Ausdruck eines Unfaßbaren sieht, das sich nicht ins Wort bannen und daher auch nicht auslegen läßt. Da heißt es unter anderem: „. . . ein paar Einfriedigungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da". Der Raum des Traklschen Gedichts wird von Rilke als „unbesitzbar" und „unbetretbar" bezeichnet. (Erinnerung an Georg Trakl, Insbruck 1926, S. 10 f.)

fassenden Poetik stehen könnte. Er lautet: „Jeder große Dichter dichtet nur aus einem einzigen Gedicht“[72]).

„Gedicht“ bedeutet natürlich nicht eine einzelne Dichtung, es ist auch nicht identisch mit der Gesamtzahl der Dichtungen eines Dichters. Wie das Gebirge nicht die Summe der Berge, wohl aber ihr Ganzes darstellt, aus dem die einzelnen Höhenzüge erst ihr Gesicht erhalten, so ist das „Gedicht“ als das eine und einigende Ganze zu denken, das in allen Dichtungen anwesend ist und so ihr Wesen bestimmt. Trotzdem spricht keine der Dichtungen das „Gedicht“ aus, denn: „Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen“ (226). Diese Wendung bringt uns in die vertraute Landschaft der Heideggerschen Auslegung als Deutung des Ungesagten zurück. Das „Gedicht“ ist also das Ungesagte, das in dem Gesagten erscheint und sich zugleich entzieht. Nur hat es jetzt die beherrschende Mittelstellung im Umkreis des Gesagten erhalten, auf die es von Anfang an ausgerichtet war. Das Ungesagte als das „Gedicht“ ist nun gleichsam die unsichtbare Lichtquelle im Herzen des dichterischen Werkes, deren Strahlung das Gedichtete aus sich entläßt und die es zugleich in sich versammelt. Das „Gedicht“ als das lichtend sich verbergende Anwesen, als das Eine, Einfache, Einende – es bedarf wohl keiner weiteren Variationen des gleichen Themas, um hinter dem Verhältnis „Gedicht“-Gedichtetes das Grundmodell des Heideggerschen Denkens, Sein-Seiendes, zu erkennen.

Diese Beziehung zwischen „Gedicht“ und Gedichtetem ist bereits in der Plato-Auslegung vorbereitet. Wenn es dort gleich zu Anfang heißt „Die ‘Lehre’ eines Denkers ist das in seinem Sagen Ungesagte“, so entspricht dies der Feststellung: „Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen.“ Bezeichnenderweise wird in den späteren Veröffentlichungen Heideggers das Verhältnis von Denken und Dichten so eng gefaßt, daß das eine in das andere überzugehen scheint. Einerseits ist das Denken des Seins die „ursprüngliche Weise des Dichtens“, die „Urdichtung“, weil in ihm „allem zuvor erst die Sprache zur Sprache, d. h. in ihr Wesen“[73]) kommt. Andererseits beruht das „Wesen der Dichtung im Denken“[74]). Die am Sein orientierte Wechselbeziehung ist offenkundig. Denken heißt: „am Rätsel des Seins dichten“[75]), und Dichten entspringt „der Andacht des Andenkens“ an das „vor allem anderen zu Bedenkende“[76]). Wie die „Lehre“ eines Denkers, so steht also auch das „Gedicht“ eines Dichters unter dem „Zuspruch des Seins“[77]).

Das Erschreckende an den Aussagen der Einleitung zur ‘Erörterung’ Trakls ist die Neigung zur Generalisierung und Radikalisierung. Wenn es

---

[72]) Merkur, Jg 7, S. 226. Im folgenden werden den Zitaten aus Heideggers Aufsatz die Seitenzahlen in Klammern hinzugefügt.

[73]) Holzwege, S. 303.

[74]) Was heißt Denken? S. 137.

[75]) Holzwege, S. 343.

[76]) Was heißt Denken? S. 137.

[77]) Holzwege, S. 341.

bisher noch so scheinen konnte, als ob Heideggers Konzept des Dichters nur für einen bestimmten Typ (Hölderlin als Dichter des Dichters) in einer bestimmten geschichtlichen Situation (der dürftigen Zeit) gültig sei, so zeigt sich jetzt, daß er entschlossen ist, seine Deutung des Ungesagten auf Dichtung überhaupt anzuwenden. Schon in der Rilke-Auslegung war festgestellt worden, daß „Rilkes Dichtung in der seinsgeschichtlichen Bahn nach Rang und Standort hinter Hölderlin zurückbleibt“[78]). Desgleichen bezeichnete der Humanismusbrief das „weltgeschichtliche Denken Hölderlins“ als „wesentlich anfänglicher und deshalb zukünftiger als das bloße Weltbürgertum Goethes“[79]). In beiden Fällen ist das ausgesprochene Werturteil immerhin noch in seiner Gültigkeit beschränkt, da es ausdrücklich unter dem Gesichtspunkt der Seinsgeschichte gefällt wird. Die Einleitung zu Trakl dagegen setzt sich über alle Schranken hinweg und dekretiert: „Jeder große Dichter dichtet nur aus einem einzigen [ungesprochenen] Gedicht“ (226). Auch das Prinzip der Rangordnung wird gleich festgelegt: „Die Größe bemißt sich daraus, inwieweit er diesem einzigen so anvertraut wird, daß er es vermag, sein dichtendes Sagen rein darin zu halten“ (226). Da Dichten auf der „Andacht des Andenkens“ an das Sein beruht, liegt der Schluß nahe, daß ein Dichter „um so dichtender wird, je denkender er ist“[80]). Je beharrlicher und eindeutiger das Sagen eines Dichters auf das Ungesagte hinweist, um so größer ist er. Dieses Ungesagte aber ist für Heidegger immer das Selbe, Eine, Seine! Er findet also den Maßstab für dichterische Größe zuletzt in seinem eigenen Denken. In der „Zwiesprache“ zwischen Denken und Dichten wird der Dichter daraufhin befragt, wie viel von Heidegger er im Leibe hat. Danach wird er dann in die Hierarchie denkender Dichter eingegliedert.

Heidegger bezeichnet seine Auslegung Trakls mit Bedacht als „Erörterung“. Ihr Anliegen besteht darin, „daß sie den Ort seines Gedichts bedenkt“ (226). Es zeigt sich, daß das Konzept des einen „Gedichts“ die Voraussetzung bildet für diese Art der Darstellung, die „in den Ort des ungesprochenen Gedichtes . . . weisen“ will (227). Da dieses „Gedicht“, so wie das Sein selbst, in seinem tiefsten Wesen unfaßbar bleibt, wird sein Ort zum Anliegen der Auslegung[81]). Der Ort ist jedoch nicht irgendeine neutrale Lokalität, sondern übernimmt als „das Versammelnde“, das „das Versammelte durchscheint und durchläutet und dadurch erst in sein Wesen entläßt“, eine seinshafte Funktion. Er ist es, der „das dichtende Sagen Georg Trakls zu seinem Gedicht versammelt“ (226).

---

[78]) ebda, S. 254. [79]) S. 86.

[80]) Emil Staiger, Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger, in: Trivium, Jg 9 (1951), S. 8.

[81]) Die Begriffe Ort und Ortschaft spielen eine so große Rolle in dem Denken des späten Heidegger, daß Löwith von einer „Topologie des Seins“ (S. 30.) sprechen kann.

Diese kurzumrissenen Voraussetzungen der 'Erörterung' des einen „Gedichts" enthalten bereits ihr einzig mögliches Ergebnis. Im ersten Teil der Einleitung tritt denn Heidegger auch mit der Gebärde eines Mannes auf, der alles schon im voraus weiß und daher über die Notwendigkeit des Belegens seiner Behauptungen erhaben ist. Dies ist die Haltung des Inspirierten, die von dem unter dem Zuspruch des Seins denkenden Denker erwartet werden kann. Bezeichnenderweise wird dieser Vorgang des Wahrsagens jedoch dann unterbrochen von Erwägungen eines früheren, noch nicht ganz so inspirierten Denkens, für das die Frage nach der rechten Methode der Auslegung eine echte Frage war. Der hermeneutische Zirkel wird wieder zitiert, und Heidegger tut so, als ob die in seinem Denken längst absolut gesetzten Voraussetzungen der „Erörterung" des „Gedichts" Georg Trakls noch zu bestätigen seien durch die Erläuterung der einzelnen Gedichte. Er stellt fest, die „Erörterung" des ungesprochenen „Gedichts" müsse „von den gesprochenen Dichtungen ausgehen", und erhebt die Frage: „von welchen?" (227).

Hier ist der Punkt erreicht, an dem eine ernsthafte methodische Überlegung im Sinne der ursprünglichen Hermeneutik Heideggers einsetzen müßte. Hier müßte Heidegger zeigen, daß sich der Entwurf seiner 'Erörterung' auf das ungesprochene „Gedicht" hin wirklich aus den Sachen selbst, das heißt aus den gesprochenen Gedichten, rechtfertigen läßt. Trakl selbst also müßte zu Worte kommen, und zwar in einer ohne Vor-urteil und Vormeinung zusammengestellten Auswahl seiner Gedichte, die als repräsentativ für sein Gesamtwerk gelten könnte. Dies wäre die einzige echte Antwort auf die Frage Heideggers: Von welchen Gedichten soll die 'Erörterung' ausgehen? Aber es stellt sich eben heraus, daß diese Frage nur eine Scheinfrage ist. Der hermeneutische Zirkel wird nicht mehr ernst genommen. In der „Zwiesprache" zwischen Denken und Dichten spricht nur der Denker und verfügt über die Stimme des Dichters gemäß seinen eigenen unbezweifelbaren Voraussetzungen und Intentionen. Heidegger drückt das so aus: „Daß jede der Traklschen Dichtungen, gleich unverwandt, wenn auch nicht gleichförmig, in den einen Ort des Gedichtes zeigt, bezeugt den einzigartigen Einklang seiner Dichtungen aus dem einen Grundton seines Gedichtes" (227). Offensichtlich ist das Zeugnis, das hier angeboten wird, ungültig, und zwar nicht nur im Sinne des wissenschaftlichen Beweises, der nicht voraussetzen darf, was erst bewiesen werden soll, sondern auch im Sinne der Heideggerschen Lehre von der Auslegung. Denn deren Gesetz fordert, daß sich die Vormeinung des Auslegers (der Einklang der Traklschen Dichtungen aus dem einen Grundton seines Gedichts) erprobe an der Mannigfaltigkeit des dichterischen Werkes. Dieser notwendige Akt der hermeneutischen Bewährung aber wird hier übersprungen und ersetzt durch die völlig unfundierte Versicherung, daß jede Dichtung Trakls ohnehin in den einen Ort des „Gedichts" zeige. Wenn dem wirklich so wäre, dann stellte die Frage nach der

rechten Auswahl gar kein Problem dar. Wir fragen uns, warum sie überhaupt aufgeworfen wurde. Wäre es möglich, daß das einstimmige Zwiegespräch des späten Heidegger eine innere Unruhe verbirgt, die ihre Impulse aus dem hermeneutischen Erbe seiner Frühzeit empfängt?

Trakl als Dichter des „Abend-Landes"

„Wer mag er gewesen sein?", fragte Rilke in scheuer Zurückhaltung nach seiner Begegnung mit Trakls Dichtung[82]). Heidegger kennt die Antwort auf diese Frage. Er stellt fest: „Die Erörterung seines Gedichts zeigt uns Georg Trakl als den Dichter des noch verborgenen Abend-Landes" (258). Trotz aller Vorbehalte gegen die Äußerlichkeit von Formeln enthüllt er in einer nicht weniger lapidaren Formulierung auch das Geheimnis von Trakls Dichten: „Dichten heißt: nach-sagen, nämlich den zugesprochenen Wohllaut des Geistes der Abgeschiedenheit" (250).

Verborgenes Abend-Land? Zugesprochener Wohllaut? – Man erinnert sich an Trakls Klage über die „Bitternis der Welt", seine „ungelöste Schuld", die „unvollkommene Sühne" seines Gedichts[83]). Man blättert in den Briefen: „In meiner Wirrnis und all der Verzweiflung der letzten Zeit weiß ich nun gar nicht mehr, wie ich leben soll." – „Es ist ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht"[84]). Wie, der Dichter, der uns in diesen Selbstaussagen unter der Last der Schuld entgegentritt, soll als der Sänger der Harmonie des Seins verstanden werden? Seine Klage über die entzweigebrochene Welt wäre aufgehoben in der frohen Botschaft eines kommenden Zeitalters des Heilen? Das ist in der Tat das Ergebnis von Heideggers 'Erörterung' des Ungesprochenen in den gesprochenen Gedichten Georg Trakls.

Die Begegnung dieses Denkers mit gerade diesem Dichter ist ein Ereignis, das im Zwielicht melancholischer Ironie steht. Denn hier treffen zwei Extreme zusammen, die sich viel zu sagen hätten, wenn es nur zu einem echten Gespräch zwischen ihnen käme. Es gibt kaum einen modernen Dichter, der tiefer als Trakl an dem Zwiespalt, oder besser dem Zwiegesicht, der Welt gelitten hätte. Er hat – vor allem in der Spätzeit – verzweifelt um die Versöhnung der Gegensätze gerungen in dem vollen Bewußtsein, daß in diesem Ringen die Entscheidung über seine persönliche und dichterische Existenz fallen müsse. Sein Tod, unter welchen Umständen er auch immer eintrat,

[82]) In einem Brief an Ludwig von Ficker, den Herausgeber der Zeitschrift 'Der Brenner', vom Februar 1915; zitiert bei Karl Ludwig Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus, 1954, S. 89, Fußnote 1.

[83]) Motto im Brenner-Jahrbuch 1915.

[84]) Georg Trakl, Gesammelte Werke, ed. Wolfgang Schneditz, Bd 3; Nachlaß und Biographie, 1949, S. 47 und 50.

ist nur die Besiegelung seines Schicksals, das es ihm verwehrte, mit endgültiger Gewißheit das Eine, Einigende zu erfahren und zu gestalten, in dem die Kontraste zusammenfallen. Daß er in offenen Antinomien lebte und dichtete, darin ist nach unserer Meinung die Tragik und die Größe Trakls zu sehen, die nicht angetastet werden sollte durch nachträgliche Harmonisierungsversuche. Heideggers 'Erörterung' ist ein ausgezeichneter Versuch dieser Art, und zwar deshalb, weil dabei der Dichter des Zwiespalts gedeutet wird von dem Denker der Einfalt. Das Eine, Einfache, Einigende, das Trakl zu sagen verwehrt war, ist im Grunde der einzige Gedanke des Heideggerschen Denkens. Dieses Denken, das sich unter der Huld und dem Zuspruch des einen Seins weiß, hätte eine echte Gelegenheit gehabt, sich zu erproben und zu bewähren angesichts Trakls Martyrium der Zerrissenheit. Aber diese Gelegenheit wird nicht wahrgenommen. Heidegger, der so oft die Notwendigkeit des genauen Hörens betont, verschließt sein Ohr vor den Schreien der Verzweiflung, die aus Trakls Munde brechen. Die Ver-zweif-lung hat keinen Ort in seiner 'Erörterung', die schon von Anfang an festgelegt ist auf die Frage nach dem in die Sanftheit des Einen versammelnden Ort des einen „Gedichts".

Heidegger geht bei seiner Auslegung Trakls von dem Gedicht aus, das den Titel 'Gesang des Abgeschiedenen'[85]) trägt. In dem Abgeschiedenen erkennt er die Gestalten des wandernden Fremdlings, des Frühverstorbenen und des Elis wieder. Er ist nach seiner Meinung der Träger des Einklangs in der Dichtung Trakls. „Durch ihn hindurch und um ihn her ist das dichtende Sagen auf einen einzigen Gesang gestimmt. Weil die Dichtungen dieses Dichters in das Lied des Abgeschiedenen versammelt sind, nennen wir den Ort seines Gedichtes die Abgeschiedenheit" (237). Wie bereits dargelegt, erfüllt dieser Ort Funktionen, die dem Wesen des Heideggerschen Seins entnommen sind. So ist die Abgeschiedenheit in der Bläue der geistlichen Nacht das Versammelnde, Einende, Heilende, Heilige, das die Seele der Verfallenheit an das Böse und Chaotische, das „Ungesammelte des Unheilen" (243) entzieht. Die Abgeschiedenheit „west als der lautere Geist" (247) und offenbart so ihre Verbundenheit mit dem Wesen des Logos, der Sprache und damit wiederum des Seins[86]). Gerade darum ist die Abgeschiedenheit für Heidegger nicht etwa gleichbedeutend mit Zeitlosigkeit. Im Gegenteil, sie erweist sich als ein Unterwegs, als ein Übergang aus dem Ende der alten Epoche zu dem Anfang eines neuen Zeitalters. Sie „ist 'Anbeginn' eines steigenden Weltjahres, nicht Abgrund des Verfalls" (255). In ihr kündigt sich der Advent des Seins an. Ihr verborgenes Wesen heißt daher „Abendland". – Schon dieser kurze Umriß erhellt, warum für Heidegger

[85]) Georg Trakl, Die Dichtungen, [6]1938, S. 177. Im folgenden werden allen Gedichtszitaten aus dieser Ausgabe die Seitenzahlen hinzugefügt.

[86]) Vgl. Vorträge und Aufsätze, 1954, S. 228.

Trakls „Gedicht" zwar nicht historisch, aber „im höchsten Sinne geschichtlich ist" (257): Dieses eine, angeblich ungesagte „Gedicht" Trakls enthält nichts anderes als die Essenz der Heideggerschen Seinsgeschichte. In der 'Erörterung' wird die grundsätzlich unüberwindbare Zweideutigkeit von Trakls Dichtersprache umgedeutet in die Eindeutigkeit von Heideggers Denken.

Der Schmerz und die Schwermut

Der erste und richtungsweisende Schritt auf diesem Wege ist die Umdeutung des Schmerzes vom echten Leiden an dem Zwiespalt der Welt zur Quelle der „Heiterkeit der großen Seele" (245). Diese Auslegung stützt sich im wesentlichen auf zwei Verse aus dem Gedicht 'Das Gewitter' (182 f.):

> O Schmerz, du flammendes Anschaun
> Der großen Seele!

Die Wendung „flammendes Anschaun" offenbart nach Heidegger „die Einfalt seines [des Schmerzes] gegenwendigen Wesens" (245). Gegenwendig wird dieses Wesen genannt, weil der Schmerz „flammend" die Seele fortreißt in ein Stürmen und Jagen, „das, den Himmel stürmend, Gott erjagen möchte" (242). In dem flammenden Fortriß des Schmerzes steckt also auch noch in Heideggers Interpretation ein Element des echten Leidens an der Bitternis des Daseins, das den Menschen fragend und klagend hochreißt. Aber dieses Sich-aufbäumen der Seele ist nach Heidegger nur eine Phase im Ereignis des Schmerzes, die im „Anschaun" überwunden wird. „Das Anschauen ist der Rückriß im Schmerz, wodurch dieser seine Milde erlangt und aus ihr sein entbergend-geleitendes Walten" (244). Entbergend – denn im Schmerz „ereignet sich die Ankunft des Scheinenden, worin alles Wesende anwest" (244). Er wird als „Gunst des Wesenhaften alles Wesenden" (245) zum Medium der Offenbarung des Einen, in dem das Heile und Heilige ruht und erweist so seine „Einfalt", die ihn dem Bereich der Abgeschiedenheit zuordnet. Dort geleitet der Schmerz die Seele auf ihrer Wanderung und erreicht im Hinblick auf das Heilige seine Vollendung. So wird der „beruhigte" Schmerz für Heidegger zur Quelle der „Heiterkeit", denn gegenüber seiner alles durchwährenden Wahrheit des Heilen und des Heiligen ist „das Gestörte, Verhemmte, Unheile und Heillose, alles Leidvolle des Verfallenden . . . nur der einzige Anschein . . ." (345). Hier zeigt sich die interpretatorische Intention Heideggers am deutlichsten: er will die radikale Polarität Trakls überwinden, indem er den einen Pol (die verfallene Wirklichkeit des Lebens) als bloßen Anschein dem anderen Pol (die erhöhte Schau der Seele) als dem wahren Wesen unterordnet. Das Unheile wird im Heilen, die Entzweiung im Einfältigen, das Leid im „Schmerz" aufgehoben. Eine ähnliche Sinnverlagerung aus dem Dunklen ins Helle findet in dem Wort Schwermut statt. Auch die Schwermut ereignet sich nach Heidegger nicht im Bereich der

leidensvollen Verfallenheit, sondern auf der Wanderschaft der Seele in der Abgeschiedenheit, die sie zur Anschauung des Heiligen in der Bläue der geistlichen Nacht führt. So identifiziert er die „glühende Schwermut", die in dem Gedicht 'An Luzifer' beschworen wird[87]), mit der „Sanftmut der einsamen Seele" ('In ein altes Stammbuch', 55) und schreibt ihr eine harmonisierende Wirkung zu: „Das Einsame trägt die Seele dem Einzigen zu, versammelt sie in das Eine . . ." (243). Mit Bezug auf das oben angeführte Zitat aus 'Das Gewitter' sagt Heidegger: „Also anschauend ist die Seele 'die große Seele'" (243).

Diese Auslegung des Schmerzes und der Schwermut als Anschauungsformen des Versammelnden und Versöhnenden wird von Heidegger mit einem Minimum an Belegen durchgeführt. Wir wollen uns dagegen an das Sagen des Dichters halten, um aus ihm den ursprünglichen Sinn der beiden Worte in ihrer ganzen Bedeutungsschwere zu erfahren. Was die Schwermut angeht, so könnte man sie als die Grundstimmung Trakls bezeichnen. „Fast jedes Gedicht Trakls ist ein Lied der Schwermut. So wie er die Welt sieht, muß ihm der Mut zum Leben schwer werden. Wie die Gifte an seinem starken Körper nagen, so zehrt die Schwermut an seinem Herzen." Aus diesen Worten Eduard Lachmanns[88]) geht hervor, daß er die Schwermut Trakls in dem üblichen Sinne als dunkle Stimmung der Trauer interpretiert. Und dies mit vollem Recht. Denn wenn die Schwermut (wie alle tragenden Worte Trakls) auch mehrdeutig ist, so liegen die Hauptakzente doch auf dem Leiden am Fluch des Lebens. Schon die Wendung von „den verpesteten Seufzern der Schwermut" aus 'Rosenkranzlieder' (79) widerspricht Heideggers Auffassung. Die eigentliche Bedeutung der Schwermut ergibt sich jedoch erst aus den späten Gedichten. In einem von ihnen, das den Titel 'Die Schwermut' (184) trägt, reißt sie den Dichter aus der Seelenlandschaft des Abendfriedens in die Vision des Schlachtfeldes als eines Symbols für das in die sinnlose Zwietracht geworfene Leben[89]). Die Beschreibung mündet in den Ausruf: „O grollende Schwermut/Des Heers." Das Adjektiv „grollend" in dieser ungewöhnlichen und daher um so eindrucksvolleren Wortfügung bringt einen dunklen Unterton der Drohung zum Klingen. Dieser Unterton bleibt im Ohr, auch wenn das Gedicht am Schluß zurückführt in den Sternenglanz der Herbstesnacht. Wir finden ihn wieder in 'Das Herz' (179), wo eine ähnliche Kampfvision mit Trompetenruf und zerfetzter Fahne, „vom Blute rauchend", den lauschenden Dichter in die Stimmung „wilder Schwermut" versetzt. Der Schluß von 'Klage' I (192) nimmt das Motiv des Grolles, der

[87]) Ges. Werke, Bd 3, S. 14.

[88]) Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls, 1954, S. 152.

[89]) Nach Lachmann ist diese Vision der „Urgrund der Welt-Schwermut" (S. 166).

im letzten Grunde ein Groll gegen Gott ist, wieder auf. Denn hier folgt der Ausruf „Schwermut!" auf die Erinnerung an „Der Titanen dunkle Sagen". Diese Wendung macht Trakl gewiß nicht zum prometheischen Dichter. Aber sie zeigt doch an, daß sich in der grollenden, wilden oder stürmischen ('Klage' II, 200) Schwermut ein Element der Anklage und des heimlichen Aufruhrs verbirgt, das gerade in den späten Gedichten stärker fühlbar wird. Es ist auch gegenwärtig in dem Gedicht 'An Luzifer', aus dem Heidegger freilich nur den ersten Vers zitiert. Der Schluß dieses Gedichts enthüllt den tragischen Aspekt der „glühenden Schwermut", den Heidegger völlig ignoriert. Denn er sieht in Luzifer einfach den „Lichtträger" (243), während er für Trakl der Dunkle, der dem Fluch und der Schuld Verfallene ist, in dem doch die Sehnsucht nach dem Lichte lebt. So hebt er sich mit schmerzzerrissener Brust und wilder Hoffnung der Sonne entgegen – und geht doch in der „Finsternis flammenden Sturzes" unter. Der tragische Aspekt der Schwermut muß also verstanden werden aus dem qualvollen Ringen Trakls um eine gültige Sinngebung des menschlichen Daseins. Die Tatsache, daß er in diesem Ringen scheiterte (und scheitern mußte) verleiht so vielen seiner Dichtungen den Charakter der Klage. Die Klage der einsamen Adler, die als Leitmotiv die späten Gedichte durchzieht, entspringt der Schwermut. Angesichts der Heillosigkeit der Welt kommt sie bis zuletzt nicht zum Schweigen.

Auch der Schmerz kommt in Trakls Dichtung nicht zum Schweigen. „Denn es ruht der Schmerz nicht mehr", heißt es in der frühen Fassung von 'Abendland' [90]). Dieser echte Schmerz ereignet sich keineswegs (wie Heidegger meint) in der Abgeschiedenheit. Im Gegenteil, die begnadeten Augenblicke der visionären Erhöhung gehören gerade zu den seltenen Erfahrungen Trakls, die frei von Schmerz sind. In 'Offenbarung und Untergang' wird von einem solchen Augenblick der Vergeistlichung gesagt: „. . . da ich anschauend hinstarb, starben Angst und der Schmerzen tiefster in mir" (197). Der Schmerz also bleibt von den Bildern einer verklärten oder erlösten Welt ausgeschlossen. In ihnen findet die Seele einen – allerdings nicht beständigen – Frieden, den ihr das „flammende Anschaun" verwehrt. Denn dieses Anschauen des Schmerzes ist nicht auf das Heile, sondern auf das Unheile gerichtet, das hier keineswegs als bloßer Schein auftritt. In ihm ereignet sich die Erschütterung der großen Seele, die sich den Visionen der geschlagenen und schuldbeladenen Menschheit preisgegeben sieht und bereit ist, sich ihnen zu stellen. Die heroische Bereitschaft der Seele, sich von den Bildern menschlicher Verfallenheit entflammen zu lassen und im lodernden Brennen des echten Schmerzes das Sühnopfer des Gedichtes darzubringen, macht ihre wahre Größe aus.

[90]) Veröffentlicht im Mai 1914 in der Zeitschrift: Der Brenner, wieder abgedruckt bei Lachmann, S. 101–104.

Daß das flammende Anschaun genährt wird vom Schmerz um die Bitternis der Welt, läßt sich leicht zeigen. Man braucht nur die zwei Verse, die Heidegger aus 'Das Gewitter' heraustrennt, im Zusammenhang des Gedichtes zu lesen. Man wird finden, daß der Ausruf

> O Schmerz, du flammendes Anschaun
> Der großen Seele!

ausgelöst wird durch eine dramatische Schilderung des gnadenlosen menschlichen Schicksals in der symbolischen Landschaft eines von Finsternis überfluteten Hochgebirgs. In dieser Finsternis irren die Stimmen der Generationen umher:

> Der Väter gewaltiger Groll, die Klage
> Der Mütter,
> Des Knaben goldener Kriegsschrei
> Und Ungeborenes
> Seufzend aus blinden Augen.

Auf den oben zitierten Anruf des Schmerzes folgt ein Kampfbild, projeziert in das schwarze Gewühl der Wolken, und die Beschreibung eines Blitzschlages, in dem sich die „Glühende Schwermut / Eines zürnenden Gottes" entlädt. Dieser Zusammenhang kann kaum als Beleg für Heideggers Auffassung dienen. Das Anschauen fügt den „flammenden Fortriß" nicht „in das Fügsame des schauenden Hinnehmens zurück" (244), sondern sein Flammen wird entfacht und genährt durch die Bilder menschlicher Verlorenheit und göttlichen Zorns. In den Riß zwischen Mensch und Gott hineingestellt und unfähig, ihn mit seinem Lied zu schließen, erfährt der Dichter den tiefsten Schmerz.

Eben weil der Schmerz so unerbittlich ist, sind die Augenblicke der Versöhnung um so ergreifender. Sie ereignen sich in der visionären Erhöhung der Seele oder in der Haltung demütiger Schicksalsergebenheit, wie sie etwa aus dem Gedicht 'In ein altes Stammbuch' (55) spricht. Es ist jedoch bezeichnend, daß in den zwei Versen, die Heidegger daraus zitiert,

> Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige
> Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn

der Schmerz als eine Last dargestellt wird, die in Demut zu tragen ist. Nicht der Schmerz tönt von Wohllaut, sondern der Geduldige, der sich nicht unter dem Schmerz aufbäumt. Daß der Schmerz jedoch nicht völlig überwunden werden kann, zeigt die weitere Entwicklung des Gedichts, das sich der Klage und dem Leid der Sterblichen zuwendet und mit dem erschütternden Ausblick schließt:

> Schaudernd unter herbstlichen Sternen
> Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

Dieser Schauder angesichts der kosmischen Vergänglichkeit läßt sich weder mit der Sanftmut der einsamen Seele, noch mit dem Wohllaut der Geduld vereinbaren. Hier bricht die Angst vor dem Nichts auf, die die späten Gedichte beherrscht[91]). Die Sorge um das metaphysische Schicksal des Menschen reißt Trakl immer wieder aus der Demut des Duldertums heraus und treibt ihn in das Ringen mit dem Engel um den himmlischen Segen, der die Drohung der Vernichtung bannen soll. Erschöpft von dem schmerzlichen Streit, sinkt er zurück in eine fromme Ergebung in Gottes Willen, nur um alsbald von neuer Unrast gepackt zu werden. Die erste Fassung der letzten Strophe von 'Ein Winterabend'[92]) beschreibt eine Phase dieser seelischen Entwicklungskurve:

> O des Menschen bloße Pein,
> Der mit Engeln stumm gerungen,
> Langt vom wilden Schmerz bezwungen
> Still nach Gottes Brot und Wein.

Nach Heideggers Auffassung bleibt „jedem Meinen, das den Schmerz von der Empfindung her vorstellt, . . . sein Wesen verschlossen" (244). Das angeführte Zitat zeigt dagegen, daß für Trakl Pein und Schmerz zusammengehören und ihren Ort in der Empfindungswelt des unerlösten Menschen haben. Auch in der endgültigen Fassung der oben zitierten Strophe bleibt der Schmerz von dem Seelenraum der Erlösung ausgeschlossen (126):

> Wanderer tritt still herein;
> Schmerz versteinerte die Schwelle.
> Da erglänzt in reiner Helle
> Auf dem Tische Brot und Wein.

Lachmann weist mit Recht darauf hin[93]), daß dieses Gedicht auf dem Dualismus von Wanderschaft und Frieden beruhe und daß nur der den Frieden gewinne, der die vom Schmerz der Wanderer versteinerte Schwelle hinter sich gelassen habe. Versteinerung ist für ihn „der Gegensatz zum Lebendig-Sein". In diesem Zusammenhang gewinnt auch der Vers aus 'Klage' I (192) seine volle Bedeutung, in dem das Schicksal der Menschheit als „Wollust, Tränen, steinern Schmerz" geschildert wird. Der steinerne oder versteinerte Schmerz ist der unerlöste Schmerz, der die tödliche Drohung der starren Verzweiflung in sich birgt. Diese Einsicht vermittelt ein echtes Verständnis der Schlußverse aus dem späten Gedicht 'Die Nacht' (187) die Heidegger zitiert. Wenn er die Verse

---

[91]) Wir stimmen also nicht mit Ingrid Kohrs überein. (Ein Gedicht Georg Trakls, in: Studium Generale, Jg 5 (1952), S. 69–74.) Sie interpretiert das Schaudern als „Schweigen der Ehrfurcht" und erklärt: „In fragloser Gesetzlichkeit sind Menschsein und Kosmisches in der Bewegung des Neigens geeint" (S. 74).

[92]) Lachmann, S. 27.

[93]) S. 26 f.

Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt

als einen Akt der fügsamen Anschauung im befriedeten Bereich der Abgeschiedenheit interpretiert, so steht dies in entschiedenem Widerspruch zu der aufgewühlten Stimmung des Gedichts. Die Worte Trakls meinen das, was sie sagen, in einem tiefen dramatischen Ernst, der auf keinen Fall durch Heideggers Wohllaut des Ungesagten überdeckt werden darf. Das Stürmen des Himmels steht in einer inneren Beziehung zu der Beschwörung der Titanen in 'Klage' I und ist keineswegs identisch mit einem besänftigten „Schauen der Anblicke des Himmels . . ., deren reine Kühle den Gott verhüllt" (251). Das versteinerte Haupt ist im echten unerlösten Schmerz erstarrt und so ein Ausdruck menschlicher Verzweiflung angesichts der Unfaßbarkeit Gottes. Und eben dieser unerfüllte und unerfüllbare Drang nach dem Ergreifen Gottes um der Rettung des Menschen willen ist der Grund für die vorher in dem Gedicht beklagte „unendliche Qual" des sanften Dichtergeistes, der Gott erjagen möchte und es doch nicht kann. Was soll angesichts der erschütternden menschlichen Tragödie, die hier in wenigen Versen umrissen ist, Heideggers Auslegung der unendlichen Qual des Dichters als des vollendeten Schmerzes, der identisch ist mit dem besänftigten „Schauen der Anblicke des Unsichtbaren" (252)? Was bleibt von der unerhörten Sprachgewalt der beiden Verse

Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt,

wenn sie in Heideggers Harmonisierung als „das singende Sinnen" erscheinen, das „der Stirn eines vom vollendeten Schmerz durchprägten Hauptes" (251) zugehört?[94])

Das Böse

Heideggers These von dem Einklang der Dichtung Trakls in dem Wohllaut des einen „Gedichts" setzt nicht nur die Umdeutung des Schmerzes, sondern auch die Umdeutung des Bösen voraus. Dieser Versuch demonstriert in besonderem Maße den Gegensatz des Denkens, das im Zeichen der Identität des Einen steht, zu dem Dichten, das aus der offenen Wunde des Zwie-

[94]) Es versteht sich nach dem Gesagten von selbst, daß wir Heideggers Auslegung der letzten Strophe des Gedichts 'Heiterer Frühling' (25 f.) ablehnen müssen. Hier wird die tröstliche Stimme aus dem alten Stein, „Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein", als die Stimme des Schmerzes gedeutet, der die frohe Botschaft des aus „der frühesten Frühe" auf die Menschen zukommenden Seins verkündet. Auf die erstaunliche Tatsache, daß diese Botschaft in ein biblisches Gewand gekleidet ist, geht Heidegger nicht weiter ein. In einem allgemeineren Zusammenhang werden die christlichen Wendungen Trakls aus der Mehrdeutigkeit seiner Sprache erklärt, die den Übergang aus dem alten in das neue Zeitalter reflektiere.

spalts quillt. Auch in diesem Zusammenhang muß festgestellt werden, daß Heidegger sich nicht bemüht, die Sicht seines interpretatorischen Entwurfs aus Trakl selbst zu gewinnen, sondern bedenkenlos sein eigenes Konzept des Bösen auf ihn anwendet. Dieses Konzept ergibt sich aus dem Drang des Heideggerschen Denkens, den Dualismus zwischen Gut und Böse, zwischen dem Positiven und Negativen in der gegenwendigen Einheit des Einen zu lösen. Im Humanismusbrief heißt es: „Mit dem Heilen zumal erscheint in der Lichtung des Seins das Böse“ [95]). Durch diese Einfügung in das umfassende Eine wird das Böse im Denken gezähmt. Es verliert seine abgründige Drohung. Die Möglichkeit einer echten Katastrophe, einer Vernichtung des Heilen durch das Unheile, ist ausgeschlossen. Das Denken des Seins ist seinem Wesen nach ein Denken des Heils, das auf die Verwindung des Unheilen gerichtet ist. Dementsprechend wird auch in der ‘Erörterung’ Trakls, wie bereits erwähnt, alles „Unheile und Heillose, alles Leidvolle des Verfallens“ als „der einzige Anschein“ gedeutet, in dem sich das heile Wesen verbirgt. Zugleich legt Heidegger das Böse in scheinbarer Anlehnung an eine Wendung Trakls („der Geist des Bösen“, in: ‘Traum des Bösen’, 52) als „das Böse eines Geistes“ (242) aus. Der Geist aber ist für ihn, ebenso wie der Schmerz, in sich gegenwendig. Er „west in der Möglichkeit des Sanften und des Zerstörerischen“ (242). Das Böse als der zerstörerische Aspekt des Geistes ist auf die Zerstörung der Harmonie des Einen gerichtet, es erscheint daher als das Zügellose, Aufrührerische, Zwieträchtige, das „das gesammelte Erblühen des Sanften zu versengen droht“ (243). Aber diese Drohung ist, wie schon angedeutet, bei Heidegger nicht ernst gemeint. Im Wohllaut der Abgeschiedenheit, die „als der lautere Geist“ (247) west, löst sich der böse Geist der Zwietracht „in die Sanftmut einer einfältigen Zwiefalt“ (235). „Das Versammelnde stillt als der Geist des Sanften . . . den Geist des Bösen“ (247). Das Böse ist zwar nicht vernichtet, aber verwandelt – und zwar endgültig.

Man begreift, auf was diese Vergeistlichung des Bösen abzielt. Es geht hier nicht nur um die Überwindung der Traklschen Polarität durch die unwiderrufliche Verwandlung des Bösen ins Sanfte, sondern zugleich um die Entsühnung des Irdischen, das bei Heidegger nicht unter negativem Vorzeichen stehen darf. Er versucht daher, durch seine Interpretation von „Geist“ und „geistlich“, Trakl in Gegensatz zu der platonisch-abendländischen Tradition zu bringen, die auf der Kluft zwischen dem Sinnlichen und Übersinnlichen beruhe. Für Trakl dagegen gelte, was für Heidegger gilt: „Das Böse und seine Bosheit ist nicht das Sinnliche, Stoffliche“ (242 f.). Diese Darstellung widerspricht aber nun auf das entschiedenste der Grunderfahrung Trakls von der Verfallenheit des Lebendigen an den Fluch des Bösen. Dieser Fluch ist für Trakl keineswegs bloß Schein, er beherrscht vielmehr die raum-zeitliche Wirklichkeit. Eben weil das Leben der Macht des Bösen verfallen ist, steht

[95]) S. 112.

es unter dem Gesetz des Verfalls. Es ist oft genug dargestellt worden, wie stark die Dichtung Trakls von den Bildern der Verwesung beherrscht wird. Es sei hier daher nur darauf hingewiesen, daß für Trakl nicht nur der Zerfall des Lebendigen im Zeichen des Bösen steht, sondern der Lebenstrieb in seiner elementaren Sinnlichkeit selber. Ein Blick auf die Gedichte 'Die junge Magd' (42) und 'Landschaft' (108), die in einem inneren Zusammenhang stehen, zeigt, daß die Dämonie des Bösen hier im Elementaren und Triebhaft-Animalischen erscheint.

Am tiefsten aber hat Trakl die überwältigende Macht des bösen Triebes an sich selbst erfahren. Gleichgültig, welche Rolle die Geschwisterliebe in seinem persönlichen Leben gespielt hat – das Entscheidende für uns ist, daß das Motiv der Blutschuld bereits in den frühen Gedichten auftaucht[96]) und bis in die Spätzeit hinein eine führende Rolle spielt. Als Beispiele seien angeführt: 'Traum des Bösen' (52), 'Passion' (146) und 'Traum und Umnachtung' (157 f.). Vor allem die erste Fassung von 'Passion'[97]) zeigt, wie tief verstrickt in die Wildnis des Bösen der Dichter sich sieht:

> Zwei Wölfe im finsteren Wald
> Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung
> Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns.

Der Fluch des Bösen ist weder Zufall, noch bloße Verirrung, er prägt vielmehr das Schicksal des schuldbeladenen Menschen. Dieser Fluch kann weder aufgehoben, noch in den Segen des Heils verwandelt werden. Trotz der Visionen einer in sich versöhnten Welt, trotz des demütigen Vertrauens auf Gottes Gnade bleibt ihm der Dichter verfallen. Denn die Vision der Versöhnung, die sich in den Augenblicken der Erlösung von der Gewalt des Fluches ereignet, ist eben nur ein Aspekt in Trakls eigentümlicher Doppelperspektive, der sich nie durchsetzen kann, weil er immer wieder überblendet wird von den Bildern der Verfallenheit[98]). Aus dieser optischen Polarität ergibt sich das Zwiegesicht des Daseins. In ihr liegt der Grund für die Zweideutigkeit von Trakls Sprache, deren Wesen, wie noch zu zeigen sein wird, Heidegger völlig verkennt. Und sie bestimmt zugleich die polare Struktur vieler Gedichte Trakls, die Clemens Heselhaus auf „das Kompositionsprinzip der Gegenbildlichkeit"[99]) zurückführt.

Im Zwiespalt der Perspektiven erscheint denn auch die Begegnung mit der Schwester unter dem Aspekt des Fluches wie in 'Passion' oder unter dem

---

[96]) Georg Trakl, Ges. Werke, Bd 2: Aus goldenem Kelch, Die Jugenddichtungen, 1950, S. 74.

[97]) Lachmann, S. 94 f.

[98]) Lachmann sagt mit Recht: „Die Polarität von Böse und Rein wird nie aufgehoben" (S. 146).

[99]) Clemens Heselhaus, Die Elis-Gedichte von Georg Trakl, in: DVjs, Jg 28 (1954), S. 407.

Aspekt der Erhöhung wie in 'Unterwegs' (103): „Eine blaue Wolke / Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung." Dementsprechend ist die Schwester „sowohl der Dämon, der ihn [den Dichter] hinunterreißt, als auch der apokalyptische Engel, der ihn aus dem Abgrund heraufführt"[100]. Sie tritt auf als „der schwarze Schatten der Fremdlingin" (194) oder als „die goldne Gestalt der Jünglingin" (179), und zwar ohne daß zu entscheiden wäre, welche Erscheinungsform gültig sein soll. Wie die Schwester, so ist auch die Gestalt des Dichters selbst polar gespalten. Er erscheint als der Verfluchte und der Verklärte, der Verfallene und der Erlöste. Für Heidegger ist es sehr einfach, den Dichter aus diesem Zwiespalt zu lösen: Er läßt ihn einfach, dem wandernden Fremdling folgend, in die friedvolle Einfalt der Abgeschiedenheit eingehen und lädt den Fluch der Zwietracht und der Verwesung „den Anderen" auf. Die Anderen sind nach Heidegger die „bisherigen" Menschen, das heißt das alte entartete Geschlecht und diejenigen unter seinen Nachkommen, die nicht die Wanderung in die Abgeschiedenheit antreten. Gestützt auf zwei Verse aus dem Gedicht 'Herbstseele' (124)

> Blaue Seele, dunkles Wandern
> Schied uns bald von Lieben, Andern

behauptet er, durch den Gang in die Abgeschiedenheit werde der Dichter endgültig von dem verwesenden Geschlecht getrennt. Wenn also Trakl in 'Siebengesang des Todes' (142) klagend ausruft:

> O des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen,
> Nacht und Schrecken versunkener Wälder
> Und der sengenden Wildnis des Tiers . . .,

dann sind damit nach Heideggers Auffassung nur die Anderen gemeint.

Eine solche naive Unterscheidung wird natürlich weder der Tragik Trakls noch seinem komplexen Verhältnis zu der Generation der Väter gerecht. Wir haben bereits dargelegt, daß Trakl bis zuletzt den Fluch des Bösen auf sich lasten fühlt. Wenn er in 'Passion' sein Verhältnis zur Schwester als „dunkle Liebe eines wilden Geschlechts" bezeichnet, dann glüht in dieser Wendung eben jene „sengende Wildnis des Tiers" wieder auf, die Heidegger nur auf die Anderen beziehen möchte. Der Dichter ist also keineswegs endgültig aus der Verstrickung in die Bande des Blutes gelöst. Zwar tritt er in 'Helian' (86 f.) als „ein bleicher Engel . . . ins leere Haus seiner Väter" und steht „mit silbernen Füßen" im Kot. Auch am Schluß ist er als der Enkel, der „in sanfter Umnachtung / Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt" gegen die „Schatten der Alten" kontrastiert. Aber dieser Kontrast wird später in 'Traum und Umnachtung', in dem Motive aus 'Helian' in tragischer Verschärfung wiederkehren, aufgehoben. Hier heißt es gleich zu Anfang: „auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts" (157). Und der

[100]) Lachmann, S. 111.

letzte Satz: „. . . die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang" (164) zeigt an, daß der Dichter hier mit in die Vernichtung hineingerissen wird. Aber die gemeinsame Verfallenheit ist wiederum nur der eine, negative, Aspekt in Trakls Sicht. Wie der Dichter selbst und die Schwester, so wird auch das Geschlecht der Väter ambivalent gesehen. Das Prosagedicht 'Offenbarung und Untergang' (194 ff.) singt „die Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts", und der 'Gesang des Abgeschiedenen' (177 f.) läßt die Alten teilhaben an der Erlösung im Seelenfrieden der Abgeschiedenheit:

> Liebend auch umfängt das Schweigen im Zimmer die Schatten der Alten,
> Die purpurnen Martern, Klage eines großen Geschlechts,
> Das fromm nun hingeht im einsamen Enkel.

Die Zweideutigkeit

Die angeführten Beispiele deuten schon darauf hin, daß unter Trakls Zwiesicht ein einheitliches beständiges Weltbild nicht zu gewinnen ist. Darin besteht sein Urleid, daß sich die Sehnsucht der Seele nicht mit der Dämonie des Lebens, das Ewige nicht mit dem Vergänglichen, die Visionen der Versöhnung nicht mit den Erlebnissen der Zerspaltenheit vereinbaren lassen. Die Antithetik seiner Erfahrungs- und Darstellungsweise ist so radikal, daß eine wertbeständige Synthese nicht zustande kommt. Es ist also kein Zufall, daß die unerfüllte Zahl Drei in den Jugendgedichten eine bedeutsame Rolle spielt. Die erste Sammlung von Gedichten in 'Aus goldenem Kelch' wird eröffnet von dem dreiteiligen Gedicht 'Drei Träume', das den Dichter in die „ewig gleiche Tragödia" des blühenden und zerfallenden Lebens hineinstellt, ohne daß er einen Sinn in seinen Widersprüchen zu finden vermöchte. Die ungelöste Antithetik der widersprüchlichen Welterfahrung ist dann in der ersten Fassung von 'Die drei Teiche in Hellbrunn' (Kelch 62) noch schärfer herausgearbeitet. Hier bietet der erste Teich den Anblick des dem Fluch des Verfalls unterworfenen Lebens:

> In der Tiefe glüht der Verwesung Glut!
> Die Weide weint, das Schweigen starrt . . .

Der zweite spiegelt das Gegenbild, die „lächelnde Unschuld" einer in Gott versöhnten Welt:

> Sonne, Wolken, Blumen und Menschen
> Atmen in dir Gottesruh.

Im dritten, der eigentlich im Dreischritt der Dialektik die Vereinigung der Extreme bringen müßte, erscheint dem Dichter jedoch die Nacht als

> Ein rätselvolles Sphinxgesicht,
> Daran mein Herz sich will verbluten.

Die leidvolle Erfahrung der offenen Antinomien des Daseins wird später zum Stilprinzip der Gegenbildlichkeit, das die Struktur der meisten Gedichte in

verschiedenen Variationen bestimmt. Immer steht die dämonische Macht des Lebens der Sehnsucht der Seele nach Versöhnung gegenüber. Diese Sehnsucht manifestiert sich in verschiedenen Formen. Heselhaus unterscheidet die „Verklärung im natürlichen Bereich“ [101]), die die befriedete Schöpfung und das gerechte Leben mit einschließt, und die Vergeistlichung in der Abgeschiedenheit, die der Befreiung der Seele vom Fluch des Wirklichen dient. Sowohl die Verklärung, wie die Vergeistlichung haben die Überwindung „des Widerstreits von Geist und Trieb, Seele und Leib, Ich und Welt“ [102]) zum Ziel, aber sie erreichen es auf verschiedenen Wegen. Die Verklärung erhebt die Natur und den natürlichen Menschen in die ungebrochene Harmonie paradiesischer Unschuld, während die Vergeistlichung auf der „Entgegensetzung des Engelhaften, Geschlechtslosen, Jenseitigen zum Fleisch und zur Dämonie des Blutes“ [103]) beruht. Allerdings läßt sich eine klare Scheidung in den Gedichten Trakls nicht durchführen. Heselhaus weist mit Recht darauf hin, daß das Sinnbild des verklärten und das des vergeistlichten Menschen bei Trakl zusammengehören, so daß „das eine das andere ablösen kann“. Im Rahmen unserer Auseinandersetzung ist es jedoch angebracht, noch etwas näher auf den Unterschied zwischen Verklärung und Vergeistlichung einzugehen, damit die Mehrdeutigkeit der Sprache Trakls in ihrer ganzen Komplexität in Erscheinung treten kann.

Für unsere Fragestellung ist entscheidend, daß sich die Verklärung über die Spaltung der Welt erhebt und keinen Bruch kennt, während die Vergeistlichung gerade das Erlebnis der Gebrochenheit voraussetzt. Der vergeistlichte Mensch entzieht sich dem Fluch des Tages und des Lebens, indem er in den reinen Seelenraum der Nacht und des Todes, das heißt in die Abgeschiedenheit eingeht. Der verklärte Mensch dagegen findet die Reinheit im Unschuldsglanz einer freudigen Welt. Es will uns scheinen, daß die Sehnsucht Trakls nach Einheit in dem Preislied auf das verklärte Dasein ihren reinsten Ausdruck gefunden hat, eben weil hier die Harmonie der Seele nicht mit dem Opfer ihrer Welthaftigkeit erkauft werden muß. Zur Begründung unserer Auffassung möchten wir noch einmal die zweite Strophe des frühen Gedichtes ‘Die drei Teiche in Hellbrunn’ (1. Fassung, Kelch 62) anführen, die zeigt, wie einseitig es ist, Trakl schlechthin als Dichter der Abgeschiedenheit zu klassifizieren:

Bilder von Wolken, Blumen und Menschen —
Singe, singe, freudige Welt!
Lächelnde Unschuld spiegelt dich wider —
Himmlisch wird alles, was ihr gefällt!
Dunkles wandelt sie freundlich in Helle,
Fernes wird nah! O Freudiger du!
Sonne, Wolken, Blumen und Menschen
Atmen in dir Gottesruh.

[101]) S. 404. [102]) ebda. [103]) S. 403.

Es ist bezeichnend, daß der überquellende Enthusiasmus, mit dem dieses Lob der freudigen Welt vorgetragen wird, den Gedichten der Abgeschiedenheit fehlt, eben weil die Abgeschiedenheit den Abschied von der „vergeblichen Hoffnung des Lebens" (169) voraussetzt. Die Freude an der im Frieden Gottes ruhenden Schöpfung kommt auch noch in späteren Gedichten zum Ausdruck. Sie bestimmt die heitere Melodie von 'Geistliches Lied' (20):

> Gottes blauer Odem weht
> In den Gartensaal herein,
> Heiter ein.

Sie prägt den Anfang von 'Elis' (98):

> Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.

Und sie findet ihre höchste Steigerung in der Sonnenhymne 'Frühling der Seele' (149 f.):

> Leise tönt die Sonne im Rosengewölk am Hügel.
> Groß ist die Stille des Tannenwalds, die ernsten Schatten am Fluß.
>
> Reinheit! Reinheit! Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes,
> Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht
> Und die friedlosen Schatten? Strahlender Sonnenabgrund.

Lachmanns Versuch, diese Stelle in christlichem Sinne als „Abwandlung der Osterliturgie"[104]) zu deuten, läßt sich kaum rechtfertigen. Die Sonne bricht hier nicht aus dem Abgrund hervor wie in dem Gedicht 'Die Sonne' (145), sondern sie ist selber ein Abgrund des Lichts, der Nacht und Tod verschlingt. Diese Apotheose des Lichts ereignet sich in einem unerhörten seelischen Aufschwung, der im dichterischen Werk Trakls kaum eine Parallele hat und der sich auch im Stil deutlich abhebt von dem Vorgang der Vergeistlichung. Das läßt sich gerade an diesem Gedicht gut zeigen, da es am Ende in die geistliche Dämmerung der Abgeschiedenheit überleitet. So stellt der Dichter das Heraufkommen des Abends dar:

> Stunde der Trauer, schweigender Anblick der Sonne;
> Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden. Geistlich dämmert
> Bläue über dem verhauenen Wald . . .

Das Sinken der Sonne, das dem Anbruch der geistlichen Nacht vorausgeht, wird hier also als eine Stunde der Trauer bezeichnet. Der Grund dieser Trauer ist die Einsicht in die Fremdheit der Seele auf Erden. Der reine Einklang von Seele und Welt, der unter dem Lichtsturz der Sonne verwirklicht schien, löst sich auf. Das Irdische tritt aus der begnadeten Vision heraus in seine eigene Wirklichkeit, die es der Seele entfremdet. Die Seele zieht sich im Zeichen der Trauer aus der entfremdeten Welt des Tages zurück und wendet sich der geistlichen Nacht der Abgeschiedenheit zu, die als weltferne

[104]) S. 209.

Innerlichkeit der Polarität entrückt ist und daher im Zeichen der Harmonie steht.

Wir haben den Unterschied zwischen Verklärung und Vergeistlichung deutlich zu machen versucht, um zu zeigen, daß Heideggers Auslegung der Abgeschiedenheit als des einen und einzigen Orts, „der das dichtende Sagen Georg Trakls zu seinem Gedicht versammelt" (226), der Mehrdeutigkeit der dichterischen Perspektive Trakls widerspricht. Trakl sieht die Welt nicht nur unter der Antithese von Segen und Fluch, Frieden und Zwietracht – auch die Visionen der Versöhnung stehen unter verschiedenen Aspekten. Diese zweifache Zwiespältigkeit ist der Grund für die Mehrdeutigkeit von Trakls Sprache. Unser erstes Zitat aus 'Frühling der Seele' zeigt, daß in der Perspektive der Verklärung der Tag und das Leben unter positiven Vorzeichen stehen, während der Tod als furchtbar und die Nacht als öde Felsenlandschaft gezeichnet werden. Ähnlich verhält es sich in dem Gedicht 'Elis'. Hier ist der Anfang des ersten Teils überstrahlt von der paradiesischen Vollkommenheit „dieses goldenen Tags". Der zweite Teil dagegen bietet, wie Heselhaus dargelegt hat, das Gegenbild der Leidwirklichkeit der Welt. Für uns ist zunächst das Entscheidende, daß diese leidvolle Wirklichkeit dargestellt wird im Bilde des Abends und der Nacht (99):

Zeichen und Sterne
Versinken leise im Abendweiher.
. . . . . .
Blaue Tauben trinken nachts den eisigen Schweiß,
Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.
Immer tönt
An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

In dieser nächtlichen Landschaft der Gottverlassenheit tritt nun sogar das Wort „abgeschieden", das nach Heidegger den Ort der Versammlung des Unheilen in das Heile des Einen und Eindeutigen bezeichnet, unter negativem Vorzeichen auf:

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;
Seine blauen Früchte fielen von ihm.

„Abgeschieden" bedeutet hier also gerade das Gegenteil von versöhnender Versammlung, nämlich unfruchtbare Vereinzelung[105]). Wie unvermittelt die Aspekte wechseln können, läßt sich gerade im Umkreis der Elis-Gestalt zeigen. Denn das Gedicht 'An den Knaben Elis' (97) ist nicht aus der Perspektive der Verklärung, sondern der Vergeistlichung gesehen. Damit gewinnen nun die Bilder der Nacht und des Todes positive Bedeutung:

[105]) Auch aus einer Stelle des Prosagedichts 'Offenbarung und Untergang', „schwärzer immer umwölkt die Schwermut das abgeschiedene Haupt" (197), geht hervor, daß Trakl das Wort 'abgeschieden' im Sinne einsamer Verdüsterung der Seele verwenden kann.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau.
. . . . . .
O wie lange bist, Elis, du verstorben.

Die Elis-Gestalt, die Heidegger im Hinblick auf den letzten Vers unseres Zitats mit der Gestalt des Frühverstorbenen und des Abgeschiedenen als Träger der Eindeutigkeit in Trakls Werk identifiziert, steht also in Wirklichkeit im Zwielicht welthafter Verklärung und weltferner Vergeistlichung und ist daher selbst in der Perspektive visionärer Erhöhung nicht eindeutig. Hinzu kommt nun aber noch, daß Elis auch an der leidvollen Wirklichkeit der gottverlassenen Welt teilhat, wie es der zweite Teil des Elisgedichtes zeigt. Nach unserer Meinung ist es gerade diese Mehrdeutigkeit des Elis als des verklärten, des vergeistlichten und des unter dem Fluch des Wirklichen leidenden Menschen, die ihn über die Gestalten des Frühverstorbenen und des Abgeschiedenen erhebt und uns erlaubt, in ihm ein Sinnbild für Trakls Dichtertum zu sehen [106]).

Vor allem das Gedicht 'Elis', das im ersten Teil die Erhöhung und im zweiten Teil den Rücksturz in die Verfallenheit bringt, beschreibt damit eine Pendelbewegung, die für Trakls Form der Welterfahrung und der dichterischen Gestaltung charakteristisch ist. Aus diesem Hin- und Hergerissenwerden erklärt sich die fundamentale Zweideutigkeit seiner Bildersprache [107]). Da wir sie hier nicht im einzelnen untersuchen können, seien nur einige Hinweise gegeben: Der Tod erscheint unter dem Aspekt der Abgeschiedenheit als Erlösung vom Fluch und Leid des Lebens ('An den Knaben Elis', 97, 'An einen Frühverstorbenen', 135), aber er wird zugleich als „ein gräulich Gerippe" und die bittere „Kost der Schuldbeladenen" bezeichnet ('Traum und Umnachtung', 158, 162). – Aus der Farbe Blau leuchtet, wie Heidegger mit Recht sagt, das Heilige. Daß Blau jedoch auch für das Unheilige steht, zeigen Wendungen wie: „Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand . . ." ('Die Verfluchten', 119), „So bläulich strahlt es gegen die Stadt hin . . ." ('Der Abend', 186), „. . . blaue Finsternis erfüllte das Haus" ('Traum und Umnachtung', 162). – Die Dichtung Trakls steht, von der Abgeschiedenheit her gesehen, im Zeichen „des Wohllauts seiner geistlichen Jahre" ('Sommersneige', 169). Aber der Aspekt des Wohllauts, den Heidegger verabsolutiert, ist nicht der einzige. Trakl sieht sich zugleich als Dichter der Verfallenheit: „Du, ein grünes Metall und innen ein feuriges Gesicht, das hingehen will und singen vom Beinerhügel finstere Zeiten und den flammenden Sturz des Engels." ('Verwandlung des Bösen', 131.) – Das Motiv der Nacht erforderte

[106]) Vgl. auch Heselhaus, S. 401, der Elis als „das Sinnbild des Dichters überhaupt" deutet.

[107]) Eine eingehendere Darstellung findet sich in Karl Ludwig Schneiders oben angeführter Schrift.

eine besondere Untersuchung. Wir begnügen uns mit dem Hinweis, daß die Ambivalenz der Nacht schon in den frühen Dichtungen zum Ausdruck kommt. So etwa in 'Gesang zur Nacht' III (Kelch, 43):

> Du dunkle Nacht, du dunkles Herz,
> Wer spiegelt eure heiligsten Gründe,
> Und eurer Bosheit letzte Schlünde?

Demgemäß ist die Nacht auch in den späteren Gedichten durchaus nicht nur der Ort der Vergeistlichung, sondern zugleich der Finsternis und des Fluches, wie etwa in 'Traum und Umnachtung' (162):

> O, der Nächtlichen; o, der Verfluchten.

Zu dieser echten Zweideutigkeit, die Trakls Sprache bis zuletzt bestimmt, hat Heidegger kein Verhältnis, da für ihn ja das Dichten Trakls durch den nachgesprochenen Wohllaut der Abgeschiedenheit auf einen Grundton abgestimmt ist. Zu welchen Fehldeutungen er unter diesen Voraussetzungen kommen muß, läßt sich an seinem Kommentar zu dem Titel des Prosagedichts 'Traum und Umnachtung' zeigen. Er lautet: „Die Nacht, die den singenden Bruder des Fremdlings [den Dichter] umnachtet, bleibt die 'geistliche Nacht' jenes Todes, den der Abgeschiedene . . . gestorben ist" (251). Das oben angeführte Zitat aus 'Traum und Umnachtung' hat aber erwiesen, daß die „Nächtlichen" hier die „Verfluchten" sind. „Nächtlich" und „umnachtet" sind also durchaus unter negativem Aspekt zu sehen. Daß auch der Dichter diesem Aspekt unterworfen ist, geht aus der Schilderung seiner sündhaften Begegnung mit der Schwester hervor (158):

> Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannte.

Zeit und Geschichte

Die unaufhebbare antithetische Zweideutigkeit Trakls will Heidegger durch eine „zweideutige Zweideutigkeit" (253) ersetzen, die den Charakter des Mehrfältigen habe. Diese Mehrfältigkeit des Gesagten, die in der Einfalt des ungesagten Einklangs aufgehoben ist, wird nach seiner Meinung bestimmt durch das „Unterwegs der Abgeschiedenheit" (253). Die Abgeschiedenheit „führt vom alten entarteten Geschlecht weg" (252), sie führt den Dichter gleichzeitig über die „alte", christliche oder metaphysische, Sprache hinaus und „geleitet hin zum Untergang in die aufbehaltene Frühe des ungeborenen Geschlechtes" (252). Darin offenbart sich ihr geschichtliches Wesen (im Heideggerschen Sinne). In der Abgeschiedenheit vollzieht sich also der Übergang von dem Zeitalter des Verfalls, der Metaphysik und der Seinsvergessenheit zu dem „steigenden Weltjahr" (255), das im Zeichen der Parusie des Seins steht. Aber dieses neue „Abendland" ist zugleich eine „Wiederholung" des ältesten, das heißt des vorchristlichen und vorplatonischen

Anfangs der abendländischen Geschichte. Der Anfang also hat als „die frühere Frühe das Ende schon überholt" (240). Dieses Zitat stammt aus der 'Erörterung' Trakls. Aber es könnte genau so gut der Auslegung des Spruches des Anaximander entnommen sein. Schon dort wird die Frage gestellt: „Wie aber, wenn das Frühe alles Späte, wenn gar das Früheste das Späteste noch und am weitesten überholte?" [108]). Dieses Beispiel zeigt, wie bedenkenlos Heidegger den Partnern seiner „Zwiegespräche" eigene Gedanken in den Mund legt. Der entscheidende „Beleg", den er in der 'Erörterung' als Stütze seiner Auslegung anführt, ist der letzte Vers des Gedichtes 'Jahr' (170):

Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes.

Dieses Gedicht beschreibt im Bilde der Jahreszeiten das Leben des Dichters, das sich in seinem Werk vollendet:

. . . unter alten Zypressen
Sind der Tränen nächtige Bilder zum Quell versammelt.

Obwohl darin keinerlei Anhaltspunkt für eine „geschichtliche" Deutung zu finden ist, erklärt Heidegger: „Das Ende ist hier nicht die Folge und das Verklingen des Anbeginns. Das Ende geht, nämlich als das Ende des verwesenden Geschlechtes, dem Anbeginn des ungeborenen Geschlechtes voraus" (240). Ebenso ungerechtfertigt ist seine Auslegung des Verses „O, wie lange bist, Elis, du verstorben" aus dem Gedicht 'An den Knaben Elis' (97). Wenn Heidegger dazu sagt: „Elis' Untergang geht in die uralte Frühe, die älter ist denn das altgewordene verwesende Geschlecht . . ." (238), so übersieht er, daß gerade die Elis-Gestalt nicht nur durch die Entrückung aus der Zeit bestimmt ist, sondern auch durch den Rückfall in die Zeit, wie er im zweiten Teil des Gedichtes 'Elis' geschildert wird.

Mit dem Wort Zeit ist nun das Motiv angeschlagen, das von entscheidender Bedeutung für die „geschichtliche" Deutung Trakls ist. Denn Heideggers Geschichtsauffassung beruht auf dem Konzept der Zeitlichkeit, das in 'Sein und Zeit' entwickelt wird. In grundsätzlicher Übereinstimmung mit diesem Konzept wendet er sich auch in der 'Erörterung' gegen die übliche Auffassung der Zeit als Nacheinander. Die „wahre Zeit", die nach seiner Meinung auch Trakls Zeit ist, wird dagegen als „Ankunft des Gewesenen" definiert (240). Demgegenüber muß betont werden, daß Trakls ursprüngliches Zeiterlebnis keineswegs auf der Verheißung einer zukunftsträchtigen Gewesenheit beruht, sondern auf der Erfahrung eines ewig-sinnlosen Wechsels von Werden und Vergehen, bei dem der Akzent auf dem Vergehen liegt. Auch das tritt schon in den frühen Dichtungen zutage. In 'Drei Träume' III (Kelch, 35) wird der Rhythmus der geschichtlichen Entwicklung folgendermaßen beschrieben:

[108]) Holzwege, S. 301.

Ich sah die Götter stürzen zur Nacht,
Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen,
Und aus Verwesung neu entfacht,
Ein neues Leben zum Tage schwellen.

Zum Tage schwellen und wieder vergehn,
Die ewig gleiche Tragödia,
Die also wir spielen sonder Verstehn . . .

Wenn hier auch literarische Anklänge vernehmlich sind, so läßt sich doch das Leiden an der Zeit als dem Medium des Fluches, der die Dämonie des elementaren Lebenstriebes und die Verfallenheit an die Verwesung einschließt, als ein Leitmotiv in Trakls Werk verfolgen [109]). Am erschütterndsten wird die Vision der unter dem Fluch der Zeit stehenden Menschheit gestaltet in dem späten Gedicht 'Vorhölle' (175 f.):

Träumend steigen und sinken im Dunkel
Verwesende Menschen
Und aus schwärzlichen Toren
Treten Engel mit kalten Stirnen hervor;
Bläue, die Todesklagen der Mütter.
Es rollt durch ihr langes Haar,
Ein feuriges Rad, der runde Tag
Der Erde Qual ohne Ende.

Aus der Wucht dieser Bildersprache spricht die Verzweiflung über die dem feurigen Rad der ewigen Wiederkehr unterworfene Menschheit. Diese Verzweiflung ist so tief, daß sie sich nicht durch eine Verheißung in der Dimension des Zeitlichen heilen läßt. Die Erlösung ist für Trakl vielmehr jenseits des rastlosen Auf und Ab der Zeit und der Geschichte in der „Windesstille" (142) des überzeitlichen Seelenraumes zu finden. „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung" (201) – der Dichter, der diese Zeile in seinem letzten Gedicht ('Grodek') schrieb, kann das Heil nicht in der Zukunft sehen, ganz gleich ob sie vulgär oder seinsgeschichtlich interpretiert wird. Das Heil winkt vielmehr dort, wo das rollende Rad zum Stehen kommt, wo die Qual der Bewegung gestillt wird. Der Ort, an dem „des Unbewegten Odem" ('Nachtlied', 85) weht, ist die geistliche Nacht der Abgeschiedenheit. In ihrem Frieden erscheint „das weiße Antlitz des Menschen / Ferne dem Getümmel der Zeit" ('Hohenburg', 114). Es gibt kaum ein Gedicht Trakls über die Abgeschiedenheit, in dem nicht die Worte Friede – Ruhe – Stille – Schweigen an hervorragender Stelle erschienen. Elis ist ein Ruhender (98), die Nacht wird als „der Ruhe Engel" (33) bezeichnet, und in dem Gedicht, das die Worte 'Ruh und Schweigen' (110) im Titel trägt, wird die Erhöhung in der Abgeschiedenheit folgendermaßen beschrieben:

[109]) Zum Beispiel in den Gedichten 'In den Nachmittag geflüstert' (54) und 'Trübsinn' (68).

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt . . .

Dieses Wohnen, das im 'Gesang des Abgeschiedenen' wiederkehrt als das „Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht" (177), ist bestimmt durch die Entrückung aus der Zeit und den Kontakt mit dem Ewigen. Die Wanderung des Frühverstorbenen oder des Fremdlings mündet in dieses befriedete Wohnen im überzeitlichen Seelenraum der Nacht. Darum heißt es im 'Gesang des Abgeschiedenen':

. . . und es schaut aus nächtigen Augen
Stille dich der Bruder an, daß er ruhe von dorniger Wanderschaft.

Will uns Heidegger wirklich glauben machen, dieser Untergang sei nur der Übergang in den Aufgang eines „steigenden Weltjahres"? Der oben zitierte Schluß des Gedichtes 'Ein Winterabend' (126) spricht es in ergreifender Schlichtheit aus, daß die Sehnsucht des schmerzbeladenen Wanderers Trakl nicht auf die Eschatologie des Seins, sondern auf die Erlösung von der Unrast und dem Zwiespalt des Irdischen gerichtet ist[110]).

Mit all dem ist schon gesagt, daß wir Heideggers seinsgeschichtlicher Auslegung der abendländischen Gedichte Trakls ('Abendländisches Lied', 139, und 'Abendland', 171) nicht folgen können. Im Gegensatz zu Hölderlin sieht Trakl das Heil des Abendlandes nicht unter geschichtlichem Aspekt. Das

[110]) Es ist also wirklich gewalttätig, wenn sich Heidegger auf das Wort „früh" stürzt, wo immer es bei Trakl auftaucht, und sein eigenes Konzept der seinsgeschichtlichen Frühe damit identifiziert. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, wenn die Wendung „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden", die in dem Gedicht 'Frühling der Seele' (149 f.) vorkommt, im Laufe der 'Zwiesprache' folgende Bedeutung gewinnt: „Die Seele s u c h t die Erde erst, flieht sie nicht. Wandernd die Erde zu suchen, daß sie auf ihr dichterisch bauen und wohnen und so erst die Erde als die Erde retten könne, erfüllt das Wesen der Seele" (229). Später zitiert Heidegger einige Verse aus dem Gedicht 'Herbstseele' (124), ohne allerdings die letzte Strophe heranzuziehen, die Trakls eigene Meinung vom Wesen der Seele wiedergibt: „Rechten Lebens Brot und Wein,/ Gott in deine milden Hände / Legt der Mensch das dunkle Ende, / Alle Schuld und rote Pein".

Erst während der Drucklegung dieses Aufsatzes ist mir das Buch von Dr. Alfred Focke SJ. (Georg Trakl, Liebe und Tod, 1955) zugänglich geworden. Daraus ist zu entnehmen, daß Heidegger in dem ungedruckten Schlußwort zu seinen Trakl-Vorträgen auf der Bühler Höhe (die in der 'Erörterung' ihren Niederschlag gefunden haben) auf eben diese letzte Strophe von 'Herbstseele' Bezug genommen hat. Allerdings kam es ihm nur darauf an, sie auf möglichst bequeme Art beiseite zu schieben. Wie Focke berichtet, erklärte er, „das Gebet dieser letzten Strophe gilt für die Andern, von denen sich der Dichter der Herbstseele gerade getrennt hat, sie sprechen noch so, jedoch in der Abgeschiedenheit der blauen Seele wird nicht mehr so gesprochen" (S. 179). Focke sagt dazu: „Das scheint etwas sehr konstruiert und ganz gegen den einfach da- und offenliegenden Sinn zu sein. Trakl spricht einfachhin vom Menschen und nicht von den Andern".

Modell des Dichters in dürftiger Zeit, der aus der Erfahrung der Weltnacht zum prophetischen Künder eines neuen Welttages wird, trifft also auf ihn nicht zu. Sein Leiden an der Zeit ist so tief, daß es das eschatologische Vertrauen auf die Geschichte als Medium menschlicher Erfüllung im Keime erstickt. Die Schwermut des Spätgeborenen führt ihn einen entscheidenden Schritt über Hölderlins Botschaft hinaus: Die Götter sind entflohen, ohne daß uns ihre Rückkehr verhießen wäre. Trakls Alternative zu dem Untergang des Abendlandes ist daher nicht geschichtlicher Aufgang, sondern die Erhöhung des Menschenbildes in der Sicht der Verklärung und Vergeistlichung. Clemens Heselhaus stellt mit Recht fest: „Was um 1800 Wiedergeburt und Verjüngung war, erscheint nun als die Verklärung des Menschen, die im Verfall und Untergang fast wie ein magisches Zeichen, diese zu bannen, aufstrahlt“ [111]). Was Heidegger über das Gedicht ‘Abendland’ sagt („Im Mittelstück dieser Dichtung ist das Schlußstück schon verwunden . . .“ [257]), trifft also zu – nur nicht in seinem Sinne. Denn dieses Mittelstück stellt den Untergangsvisionen des letzten Teils nicht eine geschichtliche Verheißung entgegen, sondern Bilder der Welttrauer (trauernde Adler), des Leidens (das Wandern an dorniger Hecke hin) und der Erlösung (die heilige Ruh des fern verstrahlenden Weinbergs, in dem, wie aus der ersten Fassung [112]) hervorgeht, das Symbol Brot und Wein aufgegangen ist).

Heideggers Auslegung des Gedichtes ‘Abendländisches Lied’ stützt sich auf zwei Worte: „Ein Geschlecht.“ Auch diese Vision Trakls von der Versöhnung der Geschlechter, in der seine Sehnsucht nach der Überwindung der gespaltenen Welt zum Ausdruck kommt, wird geschichtlich gedeutet als der künftige Menschenschlag, der „das Menschengeschlecht in sein noch vorbehaltenes Wesen verschlägt, d. h. rettet“ (257). Diese Deutung ist nur möglich durch eine Art des Zitierens, die geradezu grausam genannt werden muß, weil sie das Gedicht selber überhaupt nicht zu Worte kommen läßt. Nachdem Heidegger den ersten Vers angeführt hat („O der Seele nächtlicher Flügelschlag:“), fährt er fort: „Der Vers endet mit einem Doppelpunkt, der alles ihm folgende einschließt bis zum Übergang aus dem Untergang in den Aufgang. An dieser Stelle der Dichtung, vor ihren beiden Schlußversen, steht ein zweiter Doppelpunkt. Ihm folgt das einfache Wort: ‘Ein Geschlecht’“ (255). Warum bringt uns Heidegger in die peinliche Situation, ihn fragen zu müssen, aus welchem Grunde dem Leser kein Wort von dem, was zwischen den beiden Doppelpunkten steht, mitgeteilt wird? Sollte sich dieser Sprung von Doppelpunkt zu Doppelpunkt daraus erklären, daß das Übersprungene Trakls eigene Vision von der abendländischen Geschichte enthält – eine Vision, die in keiner Weise mit dem Konzept der Seinsgeschichte übereinstimmt? Denn die verklärte Vergangenheit des Abendlandes, die Trakl hier beschwört, steht im Zeichen kreatürlicher Unschuld und christlicher Be-

[111]) S. 408. [112]) Lachmann, S. 102.

friedung. Die Landschaft der Kreuzzüge und der Klöster, die nach Heideggers Geschichtsauffassung in die Epoche der nachplatonischen Seinsvergessenheit, der Metaphysik und damit des Nihilismus gehören, erscheinen bei Trakl als „Zeiten der Stille und goldener Herbste", in denen das Zeitliche mit dem Ewigen und die Welt mit Gott versöhnt waren. Wo ist hier die Rede von Heideggers anfänglichem Abendland, das „älter, nämlich früher und darum versprechender als das platonisch-christliche und gar als das europäisch vorgestellte" (255) sein soll? Und wenn Trakl dieses früheste Abendland gar nicht kennt – wie könnte es dann Inhalt einer künftigen Verheißung sein, selbst gesetzt den Fall, daß in Trakls Gedicht eine solche Verheißung ausgesprochen würde[113])?

Die letzte Klage

Noch ein Wort zur Auslegung eines der letzten Gedichte Trakls:

Klage

Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachtlang dieses Haupt:
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlänge die eisige Woge
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib.
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
Schwester stürmischer Schwermut
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

Heideggers Kommentar zu den letzten Versen lautet: Der Kahn „versinkt. Aber wo? Im Verfall? Nein. Und wohin? In das leere Nichts? Keineswegs. . . . Was birgt dieses aus dem Glanz der Sterne entgegenblickende Schweigen der Nacht? Wohin gehört es mit dieser selbst? Zur Abgeschiedenheit" (241). Wenn Heidegger hier mit leichter Hand über die Drohung des

[113]) Dieser Fall tritt aber nicht ein. Gerade das 'Abendländische Lied' zeigt, daß Trakl zwar die Vergangenheit, nicht aber die geschichtliche Zukunft in der Perspektive der Verklärung sieht. Die „bittere Stunde des Untergangs" leitet vielmehr über zu der Erlösung von dem Zwiespalt aller irdischen Wirklichkeit in der überwirklichen Einheit des einen Geschlechts. Die Zwietracht wird nicht von einem künftigen Menschenschlag überwunden, sondern von den Liebenden, die auch in anderen Gedichten in Verbindung mit dem Überirdischen gesehen werden. So z. B. in 'Der Herbst des Einsamen' (123): „Und Engel treten leise aus den blauen / Augen der Liebenden . . .". Die Schlußverse von 'Abendländisches Lied' stehen ganz im Zeichen der Erlösung von dem triebgebundenen und fluchbeladenen Leben: „Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen."

leeren Nichts hinweggeht, dann beweist dies, wie wenig seine auf die eindeutige Zuversicht der seinsgeschichtlichen Heilsbotschaft angelegte Deutung der tiefsten Sorge Trakls gerecht wird. Denn es ist ja gerade die Angst vor der Vernichtung nicht nur des Körpers, sondern der menschlichen Seele, die aus dem Gedicht spricht. Seine Sprache kann nur verstanden werden im Umkreis der letzten Gedichte. Heidegger freilich ist überzeugt, daß „der Dreiklang der drei späten Dichtungen 'Das Herz', 'Das Gewitter', 'Die Nacht' so verborgen in das Eine und Selbe des Singens der Abgeschiedenheit gestimmt ist" (252), daß sich eine besondere Erläuterung erübrigt. In Wahrheit entwickelt Trakl gerade in diesen letzten Gedichten eine Haltung, die sich wesentlich von dem Ruhen im Seelenfrieden der Abgeschiedenheit unterscheidet. Es ist, als habe ihn die Vorahnung der nahenden Katastrophe aufgerufen, an dem geistigen Ringen um das Schicksal des Menschen teilzunehmen, das für ihn zwischen Vernichtung und Erlösung zur Entscheidung gestellt ist. Die Nacht, die schon vorher in der Zweideutigkeit von Verfinsterung und Vergeistlichung stand, wird nun zum Ort „wilder Zerklüftung" ('Die Nacht', 187)[114]). Das aufgewühlte Herz des Dichters läßt sich von dem sanften Seelenblick der Abgeschiedenheit nicht mehr beruhigen: „Des Abends blaue Taube / Brachte nicht Versöhnung" ('Das Herz', 179). Denn die Seele selbst als überzeitliche Wirklichkeit ist durch das Schreckgespenst des ewigen Todes in Frage gestellt: „O dunkle Angst / Des Todes, so das Gold / In grauer Wolke starb" ('Das Herz', 179). Die Angst vor diesem schrecklichsten Aspekt des Todes nicht als Verwesung, sondern als ewige Verlorenheit steigert sich zu einem Grauen, das dem heilsgewissen Denken Heideggers unverständlich bleiben muß: „Orgel seufzt und Hölle lacht / Und es faßt das Herz ein Grauen . . ." ('Klage' I, 192).

In der Nacht dieses Todesgrauens bricht Trakl in seine letzte Klage aus. Heidegger bemerkt sehr wohl, daß angesichts der die Unsterblichkeit der Seele bedrohenden „eisigen Woge der Ewigkeit" von einer christlichen Haltung Trakls nicht gesprochen werden kann. Aber er macht sich die Sache zu leicht, indem er die christliche Heilsgewißheit einfach ersetzt durch seine seinsgeschichtliche Verheißung und in den letzten Versen „die innige Einfalt derer" erkennen will, „die bei aller Bedrohung durch den äußersten Entzug

[114]) In dem späten Gedicht 'Nachtergebung' (193) unternimmt der Dichter einen letzten Versuch, Frieden zu finden. Dieser Seelenfriede wird allerdings durch die asketische Entwertung der irdischen Wirklichkeit überhaupt erkauft: „Und zum Grabe wird der Raum / Und zum Traum dies Erdenwallen." Der Entschluß zur radikalen Weltflucht führt den Dichter noch über die weltferne Vergeistlichung im Zustand der Abgeschiedenheit hinaus. Aber auch dieser Versuch Trakls, der tragischen Polarität zu entrinnen, mußte scheitern, denn im gleichen Augenblick brach die brutale Gewalt der Wirklichkeit im ersten Weltkrieg über ihn herein und riß ihn in die Qual der ungelösten Widersprüche zurück, von der ihn nur der Tod erlöste.

des Heilen auf der Wanderung bleiben, dem 'goldenen Antlitz des Menschen' entgegen" (254). Wir sind demgegenüber der Meinung, daß der volle Ernst dieser Verse weder von der seinsgeschichtlichen, noch von der christlichen Auslegung erfaßt werden kann, denn in beiden Fällen wird die Sorge Trakls um das metaphysische Schicksal des Menschen voreilig beruhigt, indem die Ausleger dem Dichter ihre eigene Lösung in den Mund legen. Wenn Lachmann das Gedicht als eine Abwandlung des Christuswortes „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?" [115]) deutet, so steht er damit gewiß in Gegensatz zu Heidegger, aber zugleich hat er doch die beschwichtigende Gebärde mit ihm gemeinsam. Auch er nimmt die Schreckvision von der ewigen Verlorenheit des Menschen nicht in ihrem vollen Ernst, obwohl Trakl sie des öfteren beschworen hat. Denn nach seiner Deutung verfällt in 'Klage' nur das Körperliche des Menschen der Vernichtung. Die unsterbliche Seele dagegen bleibt bewahrt und beklagt „als Stimme eines Flügelwesens" den Untergang des Leibes. Nachdem er so dem eigentlichen Problem des Gedichtes seinen Stachel genommen hat, kann er in dem Versinken des Kahns „das auch sonst häufige Bild bei Trakl für die Reise der Seele in das Reich der Ewigkeit" sehen. Das Gedicht stellt demgemäß für ihn „die Verzweiflung einer Seele und zugleich ihre unverrückbare Hoffnung dar". Die letzten Verse, die nach Heidegger die „innige Einfalt" der seinsgeschichtlichen Wanderer singen, werden bei Lachmann zum Ausdruck christlichen Gottvertrauens: „Das ist kein Schrei der Verzweiflung, das ist innig, fast möchte man sagen: gelassen gesagt" [116]).

Dieser Eifer, die gramvolle Frage Trakls nach dem Schicksal des Menschen mit Versicherungen der Trost- und Heilsgewißheit zuzudecken, widerspricht

[115]) S. 176.

[116]) Wir müssen uns also hier von Lachmann distanzieren, dessen hingebungsvoller Interpretation Trakls unsere Darstellung in vielen Punkten verpflichtet ist. Leider kommt er jedoch nicht zu einer klaren Entscheidung über das Wesen von Trakls Dichtung. Er spricht von ihrer „verhüllten Christlichkeit" (Kreuz und Abend, S. 23.), betont aber auch ihre unaufhebbare Polarität (S. 146 und 168) und ist zugleich begeistert von Heideggers 'Erörterung', die er als einen „Sprung in die Mitte des Geheimnisses" (S. 184) bezeichnet. Mit einer solchen Taktik des Sowohl-Als-auch ist der Trakl-Forschung nicht gedient.

Das gleiche gilt für das bereits erwähnte Buch von Alfred Focke. Zwar setzt sich der Autor vom christlichen Standpunkt aus des öfteren mit Heidegger auseinander. Aber das hindert ihn nicht, Heideggers Ausführungen über Trakl als „sicherlich das Beste und Tiefste, was bisher über den Dichter gesagt wurde", zu bezeichnen (S. 96). Focke trägt noch zu der bestehenden Verwirrung bei, wenn er versucht, Heideggers bewußt anti-christliche Auslegung von 'Klage' doch zuletzt auf einen christlichen Nenner zu bringen. Auch für ihn nämlich drücken die letzten Verse des Gedichts die „innige Einfalt" der Heideggerschen Wanderer aus. Aber er sieht diese Wanderung unter christlichem Aspekt: „Das stellt ja nur eine von Christus begonnene und für den Christen immerwährende Situation dar..." (S. 104).

jedoch der von tiefer Sorge durchdrungenen Stimmung des Gedichts, die auch noch aus dem Wortlaut der letzten Verse vernehmbar ist. Es ist bezeichnend, daß Lachmanns und Heideggers Auslegung nur möglich wird durch die Umdeutung wesentlicher, stimmungstragender Wendungen. So glaubt Lachmann, die Worte „Schwester stürmischer Schwermut" drückten Trakls Friedenshoffnung aus, da sie als die schwesterlich-polare Entsprechung der Schwermut gemeint sein könnten. Auf die Wendung „ein ängstlicher Kahn" geht er nicht ein. Für Heidegger dagegen ist der versinkende Kahn ängstlich, weil er nicht Elis selbst, sondern seinen „Nachfahren" angehört, „die erst dem Fremdling nur folgen" (240) und es daher noch nicht zu seiner Meisterschaft gebracht haben. Diese „Erklärung" hält natürlich nicht Stich. Denn zunächst einmal ist es ja gerade die Elis-Gestalt, die hier (wie Heselhaus gezeigt hat) als „des Menschen goldnes Bildnis" von dem ewigen Nichts bedroht wird, und zum anderen hat Trakl das Bild des Kahnes sehr wohl im Zusammenhang mit sich selbst und anderen gebraucht, ohne das Adjektiv „ängstlich" hinzuzusetzen [117]). Alle diese Umdeutungsversuche sind darauf angelegt, jene Elemente aus dem Gedicht auszuschalten, die sich mit der angeblichen Heilsgewißheit des Dichters nicht vereinbaren lassen. Demgegenüber ist zu betonen, daß gerade die „negativen" Züge für das echte Wesen des Gedichts entscheidend sind und daher auf keinen Fall unterschlagen werden dürfen. Denn das Charakteristische dieser Bildersprache liegt ja in ihrer inneren Unentschiedenheit. Nicht nur die Bedeutung des Wortes „Schwester" und der Wendung „des Menschen goldnes Bildnis" bleibt unbestimmt, wie Heselhaus darlegt [118]), auch der symbolische Vorgang des sinkenden Kahns ist keineswegs eindeutig. Gewiß, der Kahn tritt bei Trakl oft als Seelenfahrzeug auf, wie Lachmann betont, aber hier ist eben nicht mehr die Rede von dem Herzen des Elis, das, „ein goldener Kahn", in verklärter Entrückung am Himmel schaukelt, sondern von einem ängstlichen Kahn, der versinkt. In dem Worte „ängstlich" lebt die Angst vor dem ewigen Tod wieder auf, die in den späten Dichtungen immer wiederkehrt und die besonders auf diesem Gedicht lastet. Das Leitmotiv der Angst ist hier, wie in 'Klage' I, verbunden mit dem Leitmotiv der Schwermut. Das Element der Auflehnung gegen ein übermächtiges Schicksal, das dort in der Erinnerung an „der Titanen dunkle Sagen" enthalten ist, findet sich hier in dem Wort „stürmisch", in dem zugleich die Endverse von 'Die Nacht' anklingen: „Stürmt den Himmel / Ein versteinertes Haupt" [119]). Die Gebärde

---

[117]) Zum Beispiel in 'Offenbarung und Untergang' (197): „. . . ich fuhr auf gebogenem Kahn über den ruhenden Weiher." Ebenso in 'Untergang' (96): „Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn."

[118]) S. 412.

[119]) Die hochkonzentrierte Sprache der späten Gedichte läßt sich nur dann verstehen, wenn die formelhaften Wendungen zueinander in Beziehung gesetzt

der Anklage kann sich jedoch in 'Klage' II nicht entfalten. Sie geht unter in dem Bild des versinkenden Kahns, das zurückweist auf die Drohung der eisigen Woge der Ewigkeit. Diese Drohung, die das Gemüt des Dichters „nachtlang" umdüstert, bleibt also auch in den Endversen gegenwärtig. Die These Lachmanns und Heideggers, daß die Verzweiflung des Anfangs in der „unverrückbaren Hoffnung" oder der „innigen Einfalt" des Endes aufgehoben sei, ist daher nicht gerechtfertigt.

Auch die tragenden Worte der beiden letzten Verse, die keine ausdrücklich negativen Bedeutungselemente enthalten, stehen im Zwielicht jener Mehrdeutigkeit, die Trakls Sprache charakterisiert. Jede Auslegung dieser Verse steht vor der Frage: Was ist hier mit den Sternen, dem Schweigen und vor allem der Nacht gemeint? Ist dies wirklich die geistliche Nacht der Abgeschiedenheit, wie Heidegger ohne weiteres annimmt, oder ist es jene metaphysische Finsternis, die Trakl in dem 'Gesang zur Nacht' [120]) beschwört?

Uns hat der Schatten eines Hauchs geboren,
Wir wandeln in Verlassenheit
Und sind im Ewigen verloren . . .

Wir sind der Meinung, daß der Text des Gedichtes eine sichere Entscheidung für den positiven oder den negativen Aspekt nicht erlaubt [121]). Die Schicksalsfrage des Menschen, Erlösung oder Verdammnis, bleibt offen. Ist es nicht eben dies, was Trakl in seiner letzten Klage sagen und beklagen wollte?

---

und so in ihrer Bedeutung erhellt werden. Damit tritt zugleich das engverflochtene Gewebe immer wiederkehrender Motive hervor, das diesen Dichtungen zugrunde liegt.

[120]) Ges. Werke, Bd 3, S. 8.

[121]) Auch die Sterne sind für Trakl nicht ein eindeutiges Symbol des Trostes. Man vergleiche etwa die Gedichte 'Dämmerung' (67): „Die Sterne weiße Traurigkeit verbreiten", und 'Untergang' (96): „Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind". Das gleiche gilt für das Wort „Schweigen". In dem Gedicht 'Im Winter' (38) heißt es: „Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt", und in 'Traum und Umnachtung' (163) lesen wir: „. . . aus purpurnen Masken sahen schweigend sich die leidenden Menschen an."

FURCHT UND MITLEID?

Zu Lessings Deutung des Artistotelischen Tragödiensatzes

Von Wolfgang Schadewaldt (Tübingen)

Furcht und Mitleid, so behauptet Lessing in dem berühmten 74/78. Stück der 'Hamburgischen Dramaturgie', sei nach Aristoteles das, was die Tragödie an Wirkungen errege; auf dem Weg der Reinigung (Katharsis) ziele sie auf Besserung und Läuterung des Zuschauers ab. Und erstaunlich, wie dieser Satz bis auf unsere Tage mit der Zähigkeit eines Glaubenssatzes weiterlebt.

Und doch hat schon Goethe in seinem ruhigen Realismus bemerkt, daß der Zuhörer sich nach den erlebten Erschütterungen der Tragödie um nichts gebessert, sondern genau so „leichtsinnig als hartnäckig, heftig als schwach, liebevoll als lieblos", wie er hinausgegangen, wieder in seiner Wohnung finde. Und ebenso hat Nietzsche sich energisch dagegen verwahrt, daß die Tragödie in Furcht und Mitleid zwei „deprimierende Affekte" errege, während doch die Kunst das „größte Stimulanz des Lebens" sei, und es scharf und klar ausgesprochen: „daß die Tragödie uns von diesen Affekten reinige, sei einfach nicht wahr". Heute sehen wir mit aller Deutlichkeit, daß Lessing mit seiner Formel in Wahrheit den Aristoteles gar nicht ausgelegt, sondern ihm seine eigene Auffassung des humanitär-philanthropischen Trauerspiels (im Sinne seines 'Nathan') untergelegt hat. Er ging darin so weit, daß er die Furcht fast ganz hinter dem Mitleid verschwinden ließ, und kam auf die, wie er sagt, „vollkommen genaue Erklärung" hinaus, daß „die Tragödie mit einem Worte ein Gedicht sei, welches Mitleid erregt".

Gehen wir heute mit den Mitteln unserer modernen Sprachbetrachtung erneut an die Sache heran, so zeigt sich, daß der wahre Aristoteles überhaupt nicht von Furcht und Mitleid und irgend einer bessernden Wirkung der Tragödie spricht, und daß er mit den von ihm gebrauchten griechischen Wörtern *phobos*, *eleos* und *katharsis* ganz andere Erscheinungen als philanthropische Empfindungen vor Augen hat.

Da zeigt sich zuerst, daß der griechische *phobos* nicht „Furcht", sondern „Schrecken" (Schauder) bedeutet. Als „terreur", „terrore", „terror" und „horror" fassen ihn richtig die andern europäischen Hauptsprachen. „Schrecken" sagte man dafür auch im Deutschen – bis erst der Machtspruch Lessings diesen Schrecken eben um seines humanitären Trauerspiels willen in die 'Furcht' abgeschwächt hat. Heute sehen wir, daß die anderen recht hatten und daß Aristoteles in jenem *phobos* den Elementaraffekt des Schauders vor Augen hat, der uns – so definiert er selbst an anderer Stelle – „mit dem Herannahen eines

---

Der Aufforderung der Herausgeber dieser Zeitschrift folgend, gebe ich hier einen verkürzten Abriß der Ausführungen, die ich unter dem gleichen Titel soeben ausführlich in 'Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie' 83, 1955, Heft 2, Seite 129–181 veröffentlicht habe.

vernichtenden Übels" überkommt. Nicht anders steht es mit dem „Mitleid". Dieses, für uns eine hohe menschliche Tugend, hat als das lateinische *compassio* sein Gepräge vor allem auf Grund von 1. Korinther 12, 26: „Und so ein Glied leidet, so leiden alle Glieder mit" bei den frühchristlichen Apologeten und ersten Vätern erhalten. Die deutsche Mystik des 14. Jahrhunderts übernahm das Wort als *mitelîden, mitelîdunge* im Sinne eines wirklichen Durchlebens des Leidens eines andern, und mit erneuter starker Gefühlsbetonung hat dann das humanitäre Aufklärungsjahrhundert „Mitleiden" zu dem hohen Universalsinn der Menschenliebe erhoben, in dem es auch uns ein unverlierbarer Besitz unserer Kultur ist. – Auch Aristoteles und den Griechen war das Mitleid, als Sache, nicht durchaus fremd, doch stellte es sich ihnen, sehr anders als unser christlich bestimmtes Mit-Leid, vor allem als die „schonungsvolle Rücksicht" *(aidos)* dar, die der höchste Gott dem Schwachen, Hilfsbedürftigen gegenüber unverbrüchlich fordert. – Von alledem ist in dem Tragödiensatz des Aristoteles nicht die Rede. Der *eleos*, von dem er spricht, ist ihm eine „peinliche Anwandlung, die uns befällt in Gegenwart eines unverdienten Leidens eines andern". Wieder hat er einen starken Elementaraffekt im Auge – den Affekt des „Jammers" und der „Rührung", der schon den großen Triebmenschen Homers beim Anblick eines im Kampf getroffenen Gefährten anfällt, ihm das Herz weich macht und Tränen in die Augen treibt, der aber in der Folge, als Sokrates und Platon die „Ethik" ganz auf den von der Vernunft beherrschten Menschen gründeten, zum reinen Affekt abgewertet wurde.

Nicht Furcht und Mitleid also, sondern Schrecken (Schauder) und Jammer erregt nach dem ursprünglichen Grundsinn des Aristoteles die Tragödie, und er greift mit dieser Deutung auf eine ältere Auffassung aus der Zeit der noch lebendigen gespielten großen attischen Tragödie zurück, nach der diese einfach als das Spiel der „Schrecken und Jammer erregenden Begebenheiten" verstanden wurde. Wir können diese Deutung in jeder kräftigen, großen, noch ungebrochenen Tragik, wie der Tragik der Griechen oder der Shakespeares nachprüfen. Man mag an den 'König Ödipus' des Sophokles denken, in dem der Dichter nach der rührenden Eingangsszene in langer Steigerung zunächst mit der Ahnung des kommenden Unheils den Schauder erweckt, während das Ende des Stückes auf den tiefsten Jammer gestellt ist, oder man mag auch in Betracht ziehen, was für ein Meister in der mannigfaltigen Variierung der durch Schauder und Jammer bestimmten Erregungskurven sich Shakespeare etwa in seinem 'Richard III.' oder dem 'Othello', dem 'Macbeth' oder auch dem 'Hamlet' erweist (falls man diesen nicht zu sehr als psychologisches Charakterstück auffaßt und darstellt). Sieht Hamlet die größte Kraft des tragischen Mimen selbst doch darin, „die Bühne in Tränen zu ertränken" (das ist der Jammer) und „das allgemeine Ohr in grauser Rede zu erschüttern" (dieses ist der Schauder). Es ist die Wirkung, die zumal der durch noch keine aesthetischen Theorien verbildete einfache Mensch empfindet: kommt er aus einer Tragödienaufführung zurück, so sagt er uns wohl: schrecklich schön sei es gewesen, wobei er, ohne es zu wissen, auf den tieferen Grund der Schönheit zielt, der das Schreckliche ist, kalt sei es ihm den Rücken heruntergefahren, Gänsehäute habe er bekommen und das Taschentuch sei ihm nicht trocken geblieben. Wirklich sind es diese Gänsehäute und nassen Taschentücher, die Aristoteles meint, wenn er die Wirkung der Tragödie auf die Elementaraffekte des Schauders und des Jammers gründet, nur daß er dabei freilich nicht stehen bleibt, sondern den beiden Hauptbegriffen „Schrecken" und „Jammer" modifizierend noch die Reinigung, *katharsis*, hinzufügt. Doch meint

er nun auch mit dieser „Reinigung" wieder keine moralisch bessernde, läuternde Wirkung. Auch „Reinigung" wahrt für ihn den alten elementaren, medizinisch-kultischen Grundsinn, nach dem Katharsis „Purgation", „Ausscheidung" ist, die den Organismus (oder auch die Seele) von beschwerlichen und störenden Stoffen und Erregungen befreit und mit dieser Befreiung zugleich ein elementares Wohlgefühl, nämlich die Empfindung einer lustvollen Erleichterung hervorruft.

Schauder und Jammer erregt nach Aristoteles die Tragödie, aber so, daß sie nach der Erregung von Schauder und Jammer, rein durch die Handlungsführung, den Hörer schließlich zu jener Urlust eines beglückenden Gefühls der Erleichterung heraufreißt und somit wirklich als eines der größten Stimulanzien des Lebens wirkt.

Alle Kunst und Dichtung, wie Aristoteles und die Griechen sie sehen, vollzieht sich im Bereich des „Schönen" *(kalón)*. Das Schöne, das nicht mit dem Gefälligen verwechselt werden darf, aber gehört in den Bereich des Lustvollen *(hedy)*. Das Schöne, wie es Aristoteles einmal wundervoll definiert, besteht in jener Lust, die wir am Guten empfinden, rein weil das Gute gut ist. Die verschiedensten Kunstarten unterscheiden sich nun am entschiedensten durch die spezifische Lust, die jede von ihnen erregt. Auch die Tragödie wird in ihrem Wesen auf das Genaueste bestimmt durch die ihr eigentümliche spezifische Lustform. Und diese spezifische Lustform des tragischen Spiels beruht nun eben auf jener kathartisch purgativen unschädlichen Freude der Befreiung und Erleichterung nach dem Durchjagtsein durch die Urempfindungen des Schauders und des Jammers, des Schreckens und der Rührung. –

Nicht als Moralist und Ethiker sucht Aristoteles in seiner Definition des tragischen Spiels die Tragödie einzufangen. Er spricht und handelt als der auf die Sache selbst blickende Realist, der er durchweg ist. Nicht Moral und Besserung hat er im Sinn. Es geht ihm um die Erscheinung des tragischen Spiels als einer natürlich-geistigen Realität. Als ein menschlich Natürliches *(physikón)* betrachtet er die Tragödie wie überhaupt die Dichtkunst, als eine im Elementaren wurzelnde und von da zum Geistigen und Geistigsten aufsteigende umfassende Vitalpotenz. Hier mögen sich indessen die Stimmen der immer noch nachlebenden Lessinge unter uns wie auch des Lessings in uns erheben und uns entgegenhalten, wir hätten dem großen Philosophen einen Rückfall ins Rohe, Primitive zugemutet. Nun, dieser Vorwurf ist in der Geschichte von Dichtung und Kunst immer wieder dann erhoben worden, wenn die Kunst sich aus einer Epoche der übermäßigen Verfeinerung wieder auf den Boden des einfach natürlich Menschlichen zurückgefunden hat. Schauder und Jammer lediglich niedere Empfindungen? Es genügt demgegenüber wohl auf den einen Goethe zu verweisen, der seinen Faust vor Gretchens Kerkertür von einem „längst entwohnten Schauer", von „der Menschheit ganzem Jammer" angefaßt sein läßt und der im zweiten Teil des 'Faust' das Schaudern „der Menschheit bestes Teil" nennt und es sodann deutet als „das tiefe Gefühl des Ungeheuern". Tatsächlich steht es auch bei Aristoteles so, daß jene drei von ihm mit genialer Sicherheit herausgestellten Begriffe des Schauders, des Jammers und der Reinigung, wenn sie einerseits in den elementaren Grund der Menschennatur hinabreichen, andererseits doch den größten Realitäten des Geschehens zugeordnet sind. Dem *phobos*, als der Urlust nämlich ist als größte Realität des Geschehens das Bedrohende, Übergewaltig-Nahende, das Ungeheure des Schicksals *(Daimon)* zugeordnet. Dem *eleos*, als dem elementar aufrührenden Jammer entspricht die Übergewalt des Leids, das vernichtet, und damit zugleich, sofern das Leid den unschuldig Schuldigen be-

trifft, jenes tragisch notwendige Mißverhältnis der Kakodaimonie, in welchem sich die tragische Amphibolie des Weltwesens, der tragische Gegensatz: „Nichts gegen Gott außer Gott selbst" darstellt. Der Lust jedoch, die sich als Lebensstimulanz der höchsten Art aus Schauder und Jammer mit der Katharsis erhebt, ist schließlich der mit allen Vernichtungen, durch sie hindurch sich doch erweisende Bestand des unerschütterlichen Göttlichen zugeordnet, jenes „Und in alledem ist nichts, was nicht Zeus ist", wie das Schlußwort einer Tragödie des Sophokles lautet. Auch eine Art Maßstab, scheint es, ist damit gegeben, eine strenge Linie gezogen zwischen jeder echten Tragik und jeder bloßen Schauerdramatik: der alten handfesten und der neueren sich existentiell gebärdenden: jenen bloß teuflischen Irrwahnen und Höllenmaschinen, die, wenn sie auf der Bühne ihr Vernichtungswerk getan haben, auch den Zuschauer in einer Art Vernichtung, lediglich deprimiert, aus dem Theater entlassen.

Und das Erzieherische der Tragödie? Hier werden wir uns daran zu erinnern haben, daß die Tragödie ursprünglich aus dem Kult hervorgegangen ist. Auch Kult aber hat nicht zu bessern, moralisch zu bessern, zu erziehen. Er geschieht und wird vollzogen und macht auf diese Weise etwas (das nicht näher beschrieben zu werden braucht) in das Leben des Menschen hinein offenbar. Als eine Art kultischen Spiels, das die echte Tragödie noch immer ist, hat auch die Tragödie nicht zu bessern, zu läutern und zu erziehen. Es geht darum, daß auch die Tragödie geschieht, in das Leben der Menschen hineingeschieht und in dieses Leben hinein etwas offenbar macht. Dieses „Offenbarmachen" ist es, das man viel zu eng als die „moralische Wirkung" der Tragödie mißversteht. Die Tragödie führt den in Alltagszwecke und Lebenskonventionen hineinverpuppten Menschen an die Wahrheit der Wirklichkeit heran. Die Tragödie belehrt nicht: sie erschüttert, und indem sie mit der Urlust am Schrecklichen, das das Antlitz jener Wahrheit ist, und der Lust am Jammer schließlich auf die kathartische Lust der befreienden Erleichterung hinausgelangt, führt sie, mit ihrem Wesen ganz anders wohin gerichtet, erst recht die Möglichkeit mit sich, daß sie mit ihren Erschütterungen dann und wann den Kern eines Menschen trifft, der aus diesem Angefaßtsein von der Wahrheit des Wirklichen in der Folge dann vielleicht veränderter hervorgeht. Es scheint nach allem, Aristoteles hat, wenn man ihn nur richtig zu lesen weiß, mit seiner Deutung der tragischen Wirkung Dinge zu sagen, für die auch wir heute wieder hörend werden. Mit seiner Betrachtung der Dichtung als eines elementar naturhaft Menschlichen hat er die Tragödie erst wirklich auf das total Humane gegründet und vorgreifend den Hinweis darauf gegeben, daß die verschiedenen dualistisch aufgespaltenen Ästhetiken, die wir in neuerer Zeit erlebt haben, die humanitär-moralisierende, geschmäcklerische, spekulativ-vergeistigende, sensualistische oder die *l'art pour l'art*- Ästhetik vom *fin du siècle* das Wesen von Kunst und Dichtung in Wahrheit gar nicht treffen, sondern daß die Kunst in wunderbarer Weise dasjenige Geistige ist, das das Elementare mit umfassend und in ihm gründend als eine ungeheure Macht des Lebens das ganze menschliche Gesamtgefüge: Leib – Seele – Geist in einem betrifft und angreift. Und es scheint, wir stoßen erst damit in den Bereich vor, in dem einst für die Griechen Kunst Kunst, Dichtung Dichtung und Tragödie Tragödie war – und auch uns vielleicht wieder erst ist (oder wird) –, wie verschiedene Bewegungen in den verschiedensten Zweigen der Kunst und unabhängig voneinander auch bei den verschiedensten Nationen zu zeigen scheinen. Und so mag es vielleicht für die hier besprochenen Dinge heute an der Zeit sein, wieder erkannt, anerkannt und womöglich sogar befolgt zu werden.

EINGESANDTE BÜCHER

Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Fachgelehrter v. Wolfgang Stammler. Lfrg 22–25. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1955. (Sp. 385–576, 577–768, 769–960, 961–1152, 4°) je DM 5.70

von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. (Kröners Taschenausgabe. Bd 231.) Stuttgart: A. Kröner 1955. (VIII, 662 S. kl. 8°) Leinen DM 15.–

▪

Bahlow, Hans: Namenforschung als Wissenschaft. Deutsche Ortsnamen als Denkmäler keltischer Vorzeit. Neumünster: K. Wachholtz 1955. (15 S. gr. 8°) Karton. DM 3.20

Kleine Gabe, gewidmet Ferdinand Sommer zu s. 80. Geb. Hrsg. v. Helmut Humbach u. Hermann Berger. (Münchener Studien zur Sprachwissenschaft. H. 6.) München: J. Kitzinger 1955. (132 S. 8°) Karton. DM 7.70

Lindquist, Axel: Deutsches Kultur- und Gesellschaftsleben im Spiegel der Sprache. Zugleich 2. Aufl. der schwed. Ausgabe [I Språkets spegel. Glimtar ur tyskt kultur- och samhällsliv. 1942], übers. v. Karl Witthalm. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1955. (VIII, 172 S. gr. 8°) DM 14.–

Önen, Yaşar: Deutsches im Türkischen. Studien zu Fragen der Sprachberührung. (Schriften des Instituts für deutsche Sprache u. Literatur. Nr 2.) Ankara: Philosoph. Fakultät der Universität 1955. (148 S. gr. 8°) Karton. DM 3.50

Wagner, Kurt: Die Gliederung der deutschen Mundarten. Begriffe u. Grundsätze. Mit 5 Karten. (Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Abhandlungen der geistes- u. sozialwissenschaftl. Klasse. Jg 1954, Nr 12.) Wiesbaden: Franz Steiner 1955. (24 S. gr. 8°) DM 4.80

Wissmann, Wilhelm: Skop. (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur u. Kunst. Jg 1954, Nr 2.) Berlin: Akademie-Verlag 1955. (30 S. 8°) DM 1.90

▪

Beiss, Adolf: Das Drama als soziologisches Phänomen. Ein Versuch. (Schriftenreihe der Pädagog. Hochschule Braunschweig. H. 4.) Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei 1954. (68 S. 8°) Karton. DM 3.—

Boehringer, Robert: Das Leben von Gedichten. 3. Aufl. Kiel: Ferd. Hirt 1955. (40 S. gr. 8°) Karton. DM 2.50

Ernst, Fritz: Aus Goethes Freundeskreis und andere Essays. (Bibliothek Suhrkamp. Bd 30.) Berlin: Suhrkamp Verlag 1955. (233 S., 4 Taf. kl. 8°) Geb. DM 4.80

Gräser, Albert: Das literarische Tagebuch. Studien über Elemente des Tagebuches als Kunstform. (Schriften der Universität des Saarlandes.) Saarbrücken: West-Ost-Verlag 1955. (142 S. gr. 8°) Karton. ffrs 990.–

Grünanger, Carlo: Storia della Letteratura Tedesca. I: Il medioevo. Milano: Nuova Accademia Editrice 1955. (383 S. 8°, 1 Kte)

Lennartz, Franz: Ausländische Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur Schönen Literatur in fremden Sprachen. (Kröners Taschenausgabe. Bd 217.) Stuttgart: A. Kröner 1955. (VII, 749 S. kl. 8°) Leinen DM 15.–

Müller, Andreas: Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jhs u. d. Romantik. Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (247 S. 8°) Karton. DM 18.–

Richter, Werner: Von der Bedeutung der Geisteswissenschaften für die Bildung unserer Zeit. / Ritter, Joachim: Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, H. 1.) Köln: Westdeutscher Verlag 1953. (54 S. gr. 8°) Karton. DM 3.50

Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich: Atlantis-Verlag 1955. (273 S. 8°) Leinen DM 14.–

Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der deutschen Literatur. Hrsg. v. Louis Fürnberg u. Hans-Günther Thalheim. (Weimarer Beiträge. I/II.) Weimar: Böhlau 1955. (V, 232 S. gr. 8°) DM 9.–

Wais, Kurt: Zwei Dichter Südamerikas. Gabriela Mistral, Rómulo Gallegos. Berlin: Herm. Luchterhand 1955. (87 S. 8°) Karton. DM 7.80

*

Sophokles: König Ödipus. Aus d. Griech. v. Wolfgang Schadewaldt. Berlin: Suhrkamp 1955. (95 S. kl. 8°) Geb. DM 5.—

*

Deutsche Lyrik des Mittelalters. Auswahl u. Übersetzg v. Max Wehrli. Mit 36 farb. Abb. aus der Manessischen Liederhandschrift. (In: Manesse Bibliothek der Weltliteratur.) Zürich: Manesse Verlag 1955. (622 S. kl. 8°) Geb. DM 14.40

Dold, Alban: Zur ältesten Handschrift des Edictus Rothari. Urfassung des Langobardengesetzes. Zeit u. Ort ihrer Entstehung. Mit Anhang: Der Bildschmuck zur Gesetzessammlung der Langobarden im Codex Cavensis. Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (48 S. mit Abb. gr. 8°) Karton. DM 9.60

Gottfried von Straßburg. – Schwarz, W.: Gottfrieds von Straßburg 'Tristan und Isolde'. Rede. Groningen: J. B. Wolters 1955. (20 S. gr. 8°)

Nibelungen. – Heusler, Andreas: Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos. 5. Ausgabe. Dortmund: Fr. Wilh. Ruhfus 1955. (168 S. 8°) Karton. DM 7.80

*

Benn, Gottfried: Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen (1934, 1950). 2. Aufl. Wiesbaden: Limes-Verlag 1955. (212 S. 8°) Leinen DM 9.50

Borchardt, Rudolf: Reden. (Gesammelte Werke in Einzelbänden.) Stuttgart: Ernst Klett 1955. (445 S. 8°) Leinen DM 21.50

Carossa. – Rohner, Ludwig: Die Sprachkunst Hans Carossas. Der Stil als Spiegel des Weltbildes. München: Max Hueber 1955. (VIII, 135 S. 8°) Karton. DM 4.50

Dante. – Lilje, Hanns: Dante als christlicher Denker. (Furche-Bücherei. 118.) Hamburg: Furche-Verlag 1955. (48 S. 8°) Geb. DM 2.–

Goethe. – Hager, Gertrud: Gesund bei Goethe. Eine Wortmonographie. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur. 5.) Berlin: Akademie-Verlag 1955. (51 S. gr. 4°) DM 11.–

– Goethe. NF des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. v. Andreas B. Wachsmuth. Bd 17. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (XI, 334, 21 S., 5 Taf. gr. 8°) DM 16.–

– Pyritz, Hans: Goethe-Bibliographie. Unter redaktioneller Mitarbeit v. Paul Raabe. Lfrg 1. Heidelberg: C. Winter 1955. (XVI, 80 S. gr. 8°) DM 8.60

– Victor, Walther: Dasein und Wirken. Goethe 1809. Weimar: Volksverlag 1955. (272 S., 12 Taf. gr. 8°) Leinen DM 9.80

– Wolff, Hans M.: Goethes Novelle „Die Wahlverwandtschaften". Ein Rekonstruktionsversuch. Bern: A. Francke 1955. (86 S. gr. 8°) Karton. DM 5.50

– Zeydel, Edwin H.: Goethe, the Lyrist. 100 Poems in New Tranlations facing the Originals with a Biographical Introduction. With an Appendix on Musical Settings to the Poems. (Studies in the Germanic Languages and Literatures. No 17.) Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1955. (XVII, 182 S. gr. 8°) $ 3.50

Grillparzer. – Stein, Gisela: The inspiration motif in the works of Franz Grillparzer. With special consideration of 'Libussa'. den Haag: M. Nijhoff 1955. (VIII, 223 S. gr. 8°) fl. 9.50

Hebbel-Jahrbuch 1955. Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide i. H.: Westholst. Verlagsanst. 1955. (144 S. 8°) Geb. DM 4.80

von Hofmannsthal, Hugo: Gesammelte Werke in Einzelausgabe. Prosa IV. Hrsg. v. Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1955. (532 S. 8°) Leinen DM 22.50

– Fahrner, Rudolf: Dichterische Visionen menschlicher Urbilder in Hofmannthals Werk. (Schriften des Instituts für deutsche Sprache u. Literatur. Nr 3.) Ankara: Philosoph. Fakultät der Universität 1956. (162 S. gr. 8°) Karton. DM 4.–

– Jens, Walter: Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen: M. Niemeyer 1955. (157 S. gr. 8°) Geb. DM 12.–

Proust. – Curtius, Ernst Robert: Marcel Proust. (Bibliothek Suhrkamp. Bd 28.) Berlin: Suhrkamp Verlag 1955. (155 S., 1 Taf. kl. 8°) Geb. DM 4.80

Schiller. – Femmel, Gerhard: Friedrich Schiller. Stätten seines Lebens u. Wirkens. Weimar: Volksverlag 1955. (78 S. mit Abb. gr. 8°) Karton. DM 3.50

– Hoyer, Walter: Friedrich Schillers Lebensgang. Betrachtet in 150 Bilderb. Leipzig: VEB Bibliogr. Institut 1953. (VIII S., 71 S. Abb.; Beil.: 60 S. kl. 8°) Geb. DM 4.–

– Mann, Thomas: Versuch über Schiller. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1955. (104 S. 8°) Karton. DM 5.80

– Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955. Hrsg. v. Bernhard Zeller. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft. Bd 21.) Stuttgart: E. Klett 1955. (419 S. 8°) Leinen DM 12.80

– von Wiese, Benno: Der Dramatiker Friedrich Schiller u. sein Verhältnis zur Bühne. (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. 35.) Münster: Aschendorff 1955. (32 S. 8°) DM 1.40

Shakespeare. – Laqueur, Richard: Shakespeares dramatische Konzeption. Tübingen: M. Niemeyer 1955. (VII, 356 S. gr. 8°) DM 22.–, Leinen DM 25.–

Shakespeare. – Sehrt, E. Th.: Shakespeare und die Ordnung. (Veröffentlichungen der Schlesw.-Holstein. Universitätsgesellschaft. NF, Nr 12.) Kiel: Ferd. Hirt 1955. (28 S. gr. 8°) Karton. DM 1.50

Trakl. – Focke, Alfred: Georg Trakl. Liebe u. Tod. (In d. Reihe: Wissenschaft u. Weltbild.) Wien: Verlag Herold 1954. (252 S. 8°) DM 15.80

*

Fichte. – Drechsler, Julius: Fichtes Lehre vom Bild. Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (426 S. gr. 8°) DM 24.–

Hildegard von Bingen. – Widmer, Bertha: Heilsordnung und Zeitgeschehen in der Mystik Hildegards von Bingen. (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft. Bd 52.) Basel: Helbing & Lichtenhahn 1955. (VIII, 286 S. gr. 8°) sfr 12.–

Schelling. – Schulz, Walter: Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings. Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (306 S. gr. 8°) DM 24.–

*

Lange, Max G.: Marxismus Leninismus Stalinismus. Zur Kritik des dialektischen Materialismus. Stuttgart: Ernst Klett 1955. (210 S. 8°) Leinen DM 12.80

Schneider, Reinhold: Erbe und Freiheit. [6 Aufsätze.] Köln: J. Hegner 1955. (234 S. 8°) Leinen DM 12.80

*

Raphael. – Putscher, Marielene: Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk u. seine Wirkung. Tübingen: Hopfer-Verlag 1955. (VII, 347 S., 48 S. Abb. gr. 8°) Leinen DM 35.–

Paul Kluckhohn

Zum siebzigsten Geburtstag

Eine Festgabe

der Deutschen Vierteljahrsschrift

für Literaturwissenschaft und

Geistesgeschichte

VORWORT

Nach gründlicher Besinnung haben wir uns entschlossen, den 70. Geburtstag Paul Kluckhohns nicht in der absterbenden Gattung der Festschrift, sondern in dieser seiner Zeitschrift zu feiern. Wir konnten es um so eher tun, als wir wußten, daß der Jubilar, der von jeher die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung mit Aufmerksamkeit verfolgte, uns ohne Einschränkung verstehen würde.

Die Fachwelt kennt Paul Kluckhohns bleibendes Verdienst um die Erforschung der Romantik. Durch seine Bücher zur romantischen Ideengeschichte, seine Novalis-Edition und durch die Betreuung der Reihe Romantik in der »Deutschen Literatur« ist sein Name überall zu einem festen Begriff geworden. In manchen Teilen des Auslandes erreicht die Wirkung dieser Arbeiten erst jetzt ihren Höhepunkt. Doch sind seine zahlreichen Aufsätze zu den verschiedensten Gegenständen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts nicht weniger wichtig, obwohl sie leider noch nicht gesammelt vorliegen. Als Abbreviaturen ganzer Bücher bezeichnen sie den großartig bescheidenen Weg des Jubilars in der mittleren Zeit seines Lebens, oft in enger Verbindung mit anderen Aufsätzen der Deutschen Vierteljahrsschrift, die selbst einen wesentlichen Teil seiner Lebensleistung bildet.

Wieviel er durch diese Zeitschrift für die Kontinuität der deutschen Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte in unruhigen Jahren vor, aber auch nach dem zweiten Weltkriege getan hat, können nur die ganz ermessen, die in seiner unmittelbaren Nähe standen, und es wäre nicht im Sinne Paul Kluckhohns, davon ausführlich zu sprechen. Aber daß er in einer Epoche des zerfallenden wissenschaftlichen Ethos ein Halt und Vorbild war, haben wohl alle empfunden, die der Deutschen Vierteljahrsschrift ihre Arbeiten anvertrauten. Unbeirrt ist er durch die in wechselnder Gestalt erscheinenden Methoden- und Kliquenkämpfe hindurchgeschritten und hat die Zeitschrift allen offengehalten, die sich der Wahrheit verpflichtet wußten. Sein einziger Maßstab bei der Auswahl oder Umarbeitung der Manuskripte war die wissenschaftliche Zuverlässigkeit und Qualität. Über die methodengeschichtlichen Zusammenhänge, in denen die Begründung und Entwicklung der Vierteljahrsschrift stand, braucht an dieser Stelle nichts gesagt zu werden, da ihr Mitbegründer, Erich Rothacker, auf unsere Bitte selbst eine deutende Darstellung in diesem Heft gegeben hat.

Im vergangenen Jahrzehnt hat sich Paul Kluckhohns Verantwortungskreis noch erweitert. Unter den neuen Funktionen, die damit verbunden waren, sind besonders seine Tätigkeit als neugermanistischer Fachreferent der Deutschen Forschungsgemeinschaft und als Präsident der Hölderlin-Gesellschaft zu erwähnen. Wir Jüngeren haben ihm für die aufopfernde Treue, mit der er sich allen seinen Aufgaben trotz bedrohter Gesundheit jederzeit hingab, besonders zu danken. Wir wünschen dem Jubilar im Namen seiner Schüler und vieler Fachgenossen ein ruhigeres Alter und die Kraft zur Ausführung seiner wissenschaftlichen Pläne, denen er sich nunmehr ungeteilt widmen will.

Hugo Kuhn Friedrich Sengle

Photo-Gröger Tübingen

Rückblick und Besinnung

Von Erich Rothacker (Bonn)

I.

Der Augenblick, in welchem Paul Kluckhohn und ich die Redaktion der von uns beiden – nicht ohne die Initiative unseres hochverehrten und sachkundigen Verlegers Dr. h. c. Hermann Niemeyer – gegründeten 'Deutschen Vierteljahrsschrift' endgültig niederlegen, ist wohl nicht ungeeignet, besinnlich zurückzublicken.

Nicht vor dieser breiten Öffentlichkeit auf meinen persönlichen Lebensgewinn, der darin lag, daß wir – an sich recht verschiedenen Naturells – durch drei Jahrzehnte hindurch auch nicht einen einzigen Konflikt hatten; daß unsere mit der Gründung der Zeitschrift gestiftete Freundschaft sich vielmehr zunehmend vertiefte. Auch nicht auf die damals brieflich und öffentlich niedergelegten Programme[1]).

[1]) Unglückliche Zufälle hatten mich bei der Abfassung dieses Rückblickes des Programms von 1922 bzw. 1923 (Band I) sowie des Verlagsprospektes von 1949 beraubt. Ich drucke den letzteren hier ab. Er möge meinen Rückblick bestätigen, in einigen Einzelheiten ergänzen.

Die 1922 von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker begründete Deutsche Vierteljahrsschrift, die Ende des Jahres 1944 ihr Erscheinen einstellen mußte, ist seit dem Jahr 1949 wieder erschienen. Ihre »1922 formulierte Zielsetzung: 'den verschiedenen Richtungen der Literaturgeschichte, deren lebendiges Nebeneinander für die heutige Lage der Wissenschaft charakteristisch ist, einen gemeinsamen Wirkungsboden zu schaffen', im besonderen die geistesgeschichtliche, die formanalytische und die literarsoziologische Richtung zu pflegen, mit starkem Nachdruck die Literatur des Mittelalters in die geistesgeschichtliche und stilanalytische Literaturbetrachtung einzubeziehen und neben der Literatur auch andere Gebiete der Geistesgeschichte zu fördern, um so die Voraussetzungen für eine Geschichte des deutschen und des abendländischen Geistes zu schaffen, hat noch volle Gültigkeit. Inzwischen in den Vordergrund getretene neue Richtungen sind in der Deutschen Vierteljahrsschrift gleichfalls zu Wort gekommen, ebenso das vertiefte Interesse an Dichtungsinterpretationen. Das Bestreben der jüngeren Forschergeneration, die einzelne Dichtung in ihrem besonderen Sein als untrennbare Einheit von Gehalt und Gestalt ernst zu nehmen, soll künftig noch intensiver berücksichtigt werden. Der heute drohenden Gefahr eines Nebeneinanders verschiedener sich nicht mehr verstehender Richtungen ist durch Klärung der Grundbegriffe zu begegnen. Auf diese Weise wird auch die Dichtungswissenschaft gefördert und werden Kri-

Es kommt mir darauf an, festzustellen und zu begründen, weshalb wir bewußt keine Zeitschrift gründen wollten, welche eine einzige bestimmte literarwissenschaftliche oder geistesgeschichtliche Methode propagierte; wie etwa die Zeitschriften Goethes oder der Romantiker. Oder wie etwa eine Zeitschrift ausgesehen hätte, die ein Forscher wie Josef Nadler hätte gründen können.

Wir wollten das Tor weit öffnen für alle fruchtbaren Regungen des damals nach dem schweren Krieg neu aufkeimenden literarwissenschaftlichen Lebens. Ungeachtet unserer Hoffnung, daß uns der bedeutende Einfluß, den damals Wilhelm Dilthey ausübte, besonders zahlreiche und besonders erwünschte Beiträge bringen würde. Daher das Wort »Geistesgeschichte« im Titel.

Sollte dies als ein ausdrücklicher zweiter programmatischer Vorsatz gebucht werden, so ist mindestens die Frage aufzuwerfen, ob uns die Verwirklichung dieses zweiten Programmpunktes im vollen Maße geglückt sei.

Gewiß gelang es uns, mehrere Beiträge Hermann Nohls zu erhalten. Des weiteren, Georg Misch vier der damals ungedruckten Kapitel seiner 'Geschichte der Autobiographie' zu entreißen. Gewiß ist es wenigstens meiner als Ergänzung zur DVjs. gegründeten Sammlung 'Philosophie und Geisteswissenschaften' geglückt, das großartige Werk Bernard Groethuysens 'Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich' (2 Bde, 1927 ff.) zu veröffentlichen. Auch der damals besonders lebhaft zu Dilthey sich bekennende O. Walzel ist im Lauf der Zeit ein reger Mitarbeiter geworden. Dankenswerterweise trat Ed. Spranger in die Reihe der Mitherausgeber. Aber schon der allzu frühe Tod Ernst Troeltschs beraubte uns mancher Hoffnung. Friedrich Meinecke, der der geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise am nächsten stehende Fachhistoriker, hatte sein eigenes Organ. Um so erfreulicher war, daß die prominentesten seiner Schüler rege

---

terien für die Bewertung von Dichtungen gewonnen. Jede Methode aber wird ihre Fruchtbarkeit durch die Ergebnisse ihrer Arbeiten zu erweisen haben, und für alle Arbeiten wird, wie das schon die erste Ankündigung dieser Zeitschrift forderte, 'philologische Strenge und Gewissenhaftigkeit selbstverständliche Voraussetzung bleiben müssen'. Hat die Deutsche Vierteljahrsschrift schon früher gegenüber einer wesentlich motivgeschichtlich interessierten vergleichenden Literaturgeschichte das Programm einer geistesgeschichtlich fundierten vergleichenden Literaturwissenschaft erhoben, so wird sie künftig den geistigen Beziehungen und literarischen Wechselwirkungen zwischen den Völkern noch breiteren Raum gewähren.

Daß es der Zeitschrift gelungen ist, allen Versuchen politischer Beeinflussung zum Trotz ihre geistige Unabhängigkeit und wissenschaftliche Objektivität zu wahren, ist ihr von vielen und gerade auch von ausländischen Forschern bezeugt worden. Auch künftig wird sie sich von dem Geist strenger Wissenschaftlichkeit leiten lassen. Daß das kein Sichabschließen von den lebendigen geistigen Auseinandersetzungen der Gegenwart bedeuten soll, braucht kaum betont zu werden.«

mitarbeiteten. So blieb die von R. Unger und P. Kluckhohn inaugurierte und mit zahlreichen Aufsätzen und Bänden der Buchreihe weitergepflegte Ideen-, Motiv-, Symbol- und Begriffsgeschichtliche Methode die repräsentativste Vertreterin einer von uns wohl mit Recht als geistesgeschichtlich angesprochenen Methode. Um nur einige der behandelten Themen zu nennen: Tod (Buchreihe Rehm und Kleinstück); Agape, Eros (E. Hoffmann und K. Hildebrandt); Freundschaft (Buchreihe Rasch); Natur (Buchreihe Flemming); Sein, Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt (Buchreihe Mahnke); Psyche, Persönlichkeit und Gemeinschaft (Buchreihe Kluckhohn); Gesellschaft, Toleranz, Weisheit, Kunst und List, Geschichte; Spiegel, Meeresgrund, Templum, Verlorener Sohn; Epochenbegriffe wie Gotik, Mittelalter, Renaissance, Restauratio usw., von den Grundbegriffen der Poetik abgesehen.

Geistesgeschichte ist aber allzumal ein internationales Thema. Sodann gehört sie keineswegs der Literaturgeschichte allein an, sondern unterbaut zugleich die Philosophiegeschichte, Kunstgeschichte, Musikgeschichte, Kirchengeschichte, Geschichte im engeren Sinn. In diesem Sinne waren unter unseren Mitherausgebern von vornherein der Anglist L. L. Schücking, der Romanist K. Vossler, die Historiker H. Finke und H. Oncken, die Philosophiehistoriker und Philosophen Cl. Baeumker, Ed. Spranger, E. Troeltsch und der Verfasser, als Kunsthistoriker der Erbe der Jacob Burckhardtschen kulturgeschichtlichen Tradition: C. Neumann, die Musikhistoriker K. Abert und, nach dessen Tod, W. Gurlitt.

Insofern war es selbst für den Verfasser als Herausgeber eine eindrucksvolle Freude, rückblickend sich zu vergegenwärtigen: wie reich der Beitrag dieser Nicht-Germanisten zu unserer Zeitschrift gewesen ist.

Oft rege und mehrfach haben u. a. mitgearbeitet: die Anglisten F. Brie, H. Fehr, H. Hecht, G. Hübener, P. Meißner, H. Oppel, E. Neumeyer, W. F. Schirmer, A. Schöne und nicht zuletzt L. L. Schücking. Die Romanisten E. Auerbach, A. Bassermann, E. R. Curtius, H. Dieckmann, H. Flasche, H. Friedrich, C. S. Gutkind, H. Hatzfeld, H. Heiss, G. Hess, W. Kellermann, V. Klemperer, W. Krauss, U. Leo, E. Lerch, G. Moldenhauer, F. Neubert, L. Olschki, H. Platz, F. Schalk, D. Scheludko, K. Vossler, K. Wais, M. Wandruszka, W. von Wartburg, E. Wechssler, J. Wilhelm. Die Altphilologen F. Dornseiff, E. Hoffmann, H. J. Mette, R. Pfeiffer, W. Schadewaldt, O. Weinreich. Ja selbst gelegentlich Indogermanisten wie H. Lommel, H. Zimmer, W. Wüst.

Die Kunsthistoriker G. Bandmann, F. Baumgart, H. Beenken, M. Bojanowski, P. Clemen, F. Denk, K. K. Eberlein, H. von Einem, Dagobert Frey, K. Gerstenberg, M. Hauttmann, R. Hedicke, M. Hoerner, W. Hofmann, E. Kieser, Erwin Kluckhohn, K. Lankheit, K. Lohmeyer, H. Lützeler, C. Neumann, A. Neumeyer, N. Pevsner, P. Pieper, F. Roh, G. Scheja, F. Adama von Scheltema, L. Schmidt, H. Schrade, A. Stange, K. v.

Tolnai, Robert Vischer, M. Wackernagel, E. Waldmann, W. Weisbach, G. Weise. Die Musikhistoriker G. Becking, W. Danckert, H. H. Eggebrecht, R. Ficker, H. Funck, R. Gerber, W. Gurlitt, J. Handschin, H. J. Moser, J. Müller-Blattau, Leo Schrade. Die Kirchenhistoriker E. Benz, M. Dibelius, E. Hirsch, K. Holl, E. Seeberg. Die Philosophiehistoriker A. Baeumler, D. Baumgardt (Buchreihe), J. Benrubi, J. Bernhart, F. Blättner, E. Blochmann, O. F. Bollnow, P. Bommersheim, A. Dempf, J. Ebbinghaus, A. Faust, W. Feilchenfeld, E. Frank, H. Glockner (Sammelreferate), E. Grassi, F. Grossart, H. R. G. Günther, K. Hamburger, H. Heimsoeth, J. Hennig, J. Hessen, J. Hoffmeister, P. Hofmann, E. Jäckle, J. Janeff, F. Kainz, H. Krings, P. Landsberg, G. Lehmann, E. Lichtenstein, K. Löwith, E. Metzke, G. Misch, H. Nohl, H. Pflaum, H. Rickert, F.-J. von Rintelen, E. Rothacker, V. Rüfner, B. Sartorius von Waltershausen, Justus Schwarz, Richard Schwarz, W. Schultz, Ed. Spranger, Max Wundt, H. J. de Vleschauwer, A. Wellek, R. Zitzmann.

Die Historiker W. Andreas, F. Baethgen, G. von Below, G. Beyerhaus, K. Brandi, O. Brandt, M. Freund, H. Grundmann, J. Hashagen, H. Hintze, H. Holborn, P. E. Hübinger, P. Joachimsen, E. Keyser, A. von Martin, G. Masur, H. Oncken, A. Reble, C. Ritter, H. Rosenberg, H. Rothfels, K. Simon, H. von Srbik, R. Stadelmann, A. Stern, H. Ulmann, J. Wagner. Auch gelegentlich Juristen (H. Welzel, H. Lewald und zum Thema L. Mackensen und O. Herding) und der Nationalökonom A. Salz. Hier hätten wohl E. Wolff bzw. W. Sombart und C. Brinkmann gewonnen werden sollen.

Eine ständige redaktionelle Sorge bildete die Frage, in welchen Grenzen wir unseren vornehmlich philologischen Lesern rein philosophische Abhandlungen anbieten dürften. Aber auch diese sind in stattlicher Zahl vorhanden. Die DVjs. brachte Beiträge von M. Beck, O. F. Bollnow, B. Croce, E. Griesebach, H. Lipps, Th. A. Meyer, H. Noack (Sammelreferate), F. Kainz, K. Riezler, E. Rothacker, P. Schaaf. Dies allerdings mit Übergängen zur allgemeinen Sprachwissenschaft, Ästhetik, allgemeinen Kunstwissenschaft und insbesondere Poetik und Methodologie; Beiträge, deren Aufzählung nur mit eingehenden Titelangaben sinnvoll wären, und an denen sich wieder vorwiegend Philologen beteiligten. Besonders in den letzten Jahrgängen.

Haben wir so Beiträge und Bausteine zu einer Geistesgeschichte Europas in weitem Umfang zusammengetragen, so wurde das erste Heft des ersten Bandes dennoch nicht mit einer Arbeit spezifisch Diltheyischen Geistes, sondern mit einer gewichtigen Abhandlung eines Meisters der Scherer-Schule eröffnet: mit Konrad Burdachs 'Faust und die Sorge' und die Buchreihe mit den drei Bänden von Burdachs 'Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes'. Burdach ist wohl erst durch diese Beiträge der breiteren deutschen Öffentlichkeit näher bekannt geworden.

Nächst diesem Einzug der Scherer-Schule, ergänzt durch Burdachs Mitarbeiter P. Piur (Buchreihe), haben wir aber im Sinne unseres programmatisch gewählten germanistischen Herausgeberstabs: W. Brecht, K. Burdach, A. Heusler, H. Naumann, F. Saran, F. Strich, R. Unger bereits in den ersten drei Jahrgängen sofort den ganzen Fächer der literarhistorischen Strömungen dieses Jahrzehntes auseinanderzufalten gesucht: Neben den der DVjs. besonders eng verbundenen R. Unger und W. Brecht, H. Naumann, G. Müller und R. Petsch (alle auch in der Buchreihe) haben uns in diesen ersten Heften und Bänden Beiträge gespendet: G. Baeseke, O. Behaghel, H. Brinkmann, A. Heusler, P. Neumann, W. Stammler, L. Wolff; A. Köster, J. Petersen, Franz Schultz, K. Vietor, M. Sommerfeld.

Sodann als Repräsentant des »Kreises« mehrfach Fr. Gundolf, sodann F. Strich, H. Cysarz, H. Rickert als Faust-Forscher, S. von Lempicki, F. Brüggemann. Schon in diesen Eingangsbänden reich ergänzt durch Vertreter der Nachbargebiete.

Alle die diesem Vortrupp folgenden germanistischen Mitarbeiter aufzuzählen, würde den Rahmen dieser Skizze weit überschreiten. Die Leser des Faches kennen sie. Wenig bedeutende Vertreter desselben haben sich uns versagt. Schrittweise folgten, um nur einige zu nennen: J. Schwietering, Fr. Ranke, H. de Boor, Fr. Maurer, J. Quint; aus der Literarhistorie F. J. Schneider, E. Ermatinger, E. Beutler, W. Böhm, W. Flemming, H. Kindermann, W. Liepe, F. W. Wentzlaff-Eggebert, H. Gumbel, K. May unserem Ruf, denen sich nach und nach als besonders treue Mitarbeiter die aufsteigenden Namen von P. Böckmann, H. O. Burger, W. Emrich, F. Martini, W. Rehm, E. Trunz, B. von Wiese u. a. zugesellten. Nicht zuletzt unsere besonders geschätzten Nachfolger in der Schriftleitung Hugo Kuhn und Fr. Sengle. Dazu kommt heute wieder eine ganze erst aufsteigende junge Generation, wie schon früher, zu Wort.

Es waren keineswegs nur die engeren Freunde und Schüler der Herausgeber und Mitherausgeber hier vereint; obwohl es wohl selbstverständlich war, daß die fruchtbare Schule P. Kluckhohns, aber auch H. Naumanns (so der allzu früh gefallene M. Ittenbach) fast vollständig zur Geltung kamen. In der Romanistik besonders zahlreiche Schüler K. Vosslers.

Die Gundolfsche Richtung trat leider zurück. Sie ist nur noch durch P. Hankamer vertreten und hätte m. E. an der Herausgabe beteiligt werden sollen.

Dabei war die Konkurrenz anderer Zeitschriften nicht gering. Es mußte durchgestanden werden, daß wir Herausgeber der DVjs. des längeren als »liberale Reaktionäre« denunziert waren[2]). J. Nadler und die Existentialisten hatten ihr eigenes Organ. Dennoch haben wir die Auseinandersetzung

[2]) s. Anm. 1

mit der stammeskundlichen Methode J. Nadlers nicht vernachlässigt. Wir brachten neben zwei umfassenden kritischen Würdigungen auch eine Reihe von Beiträgen zur Stammeskunde.

Unsere dem Mittelalter, dem ritterlichen Tugendsystem, der Mystik, Goethe, Schiller, insbesondere der Romantik und dem Biedermeier und schließlich methodologischen Problemen gewidmeten Sonderhefte, besondere Themen stark bevorzugenden sonstigen Hefte und Referatenhefte haben sich als werbend erwiesen. Sie vereinigten die ersten Kenner des Stoffes.

Der aufblühenden Hölderlin-Forschung wurde auch in Sammelreferaten eifrig Rechnung getragen. Sie hatte zudem ihr eigenes, von Kluckhohn betreutes Organ.

Die neue methodische Wendung zur Interpretation kam mit E. Staiger an der Spitze zu Worte. Mehrere eindringliche Beiträge würdigten die Methode M. Heideggers. Aus der Schule von K. Jaspers ging wohl in erster Linie unser Mitarbeiter O. Mann hervor. Im weiteren Sinne aber auch H. Friedrich, R. Stadelmann, B. von Wiese.

Die soziologische Methode hätte m. E. noch lebhafter gefördert werden können. Aber Gesellschaftsprobleme und soziologische Zusammenhänge wurden doch häufig gestreift: so in den Beiheften von P. Kluckhohn, H. Naumann, G. Müller und in Aufsätzen von P. Böckmann, H. Grundmann, J. Hashagen, G. Hess, G. Lerch, A. Neumeyer, E. Rothacker, F. Schalk, F. Sengle u. a.

Die programmatisch errichtete Grenzsperre nach der Gegenwart zu hat leider die George-Interpretation gehemmt, ihre Lockerung kam aber in besonders zahlreichen Beiträgen insbesondere Rilke zugute. Nach ihm Hofmannsthal, Kassner, Kafka.

Auch das Ausland ist unter der Mitarbeiterschaft vielfach vertreten: außer Österreich und der Schweiz besonders ergiebig England, Holland, Italien und USA.

Manchen noch völlig unbekannten jüngeren Gelehrten (auch außerhalb der Germanistik) haben wir, oft richtig vorausahnend, den Weg geebnet.

II.

Ich versuche schließlich, einige Gedanken über den tieferen Sinn unseres Programms zu formulieren, die DVjs. für möglichst viele fruchtbare Forschungsrichtungen offen zu halten.

Indem die Literaturgeschichtsschreibung sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts zu einer Wissenschaft konstituierte und eine geschichtliche Entwicklung durchmachte, unterlag sie unvermeidlicherweise eigentümlichen Gesetzlichkeiten, welche im Lichte der vergleichenden Wissen-

schaftsgeschichte vielleicht deutlicher zu werden vermögen, als in dem der älteren und traditionellen Wissenschaftslehre. Das ideale Modell einer Wissenschaft, wie es jedem Einzelwissenschaftler – ungeachtet aller Variabilität der philosophischen Ausdeutungen – vorschwebt, ist ein Erkenntnisbemühen von absoluter Konstanz einer streng sachbezogenen Themastellung; wissenschaftsgeschichtlich verwirklicht in einer Werk-Folge von Entdekkungen, fortschreitenden Aufschließungen einer Wirklichkeitsregion. Nennen wir, in bewußter Vereinfachung, die ideale Intention jeder einzelnen erfolgreichen Forscherpersönlichkeit in der Reihe seiner erfolgreichen Vorgänger und Nachfolger: empirisch und rational zugleich, so hat die Geschichte einer solchen idealen Wissenschaft nur drei Kategorien: 1. den empirisch rationalen Erkenntniswillen der Forscher; 2. die Entdeckung, verstanden als Wahrheit oder objektive Richtigkeit; 3. den Entdeckungsfortschritt.

Sowie nun in der historischen Darstellung eines wissenschaftsgeschichtlichen Verlaufs Begriffe wie »Schule«, »Richtung«, »Strömung«, »Tendenz« u. ä. auftauchen, tritt ein viertes, sehr problematisches Glied neben diese durchsichtige Dreieinigkeit. Denn eine wissenschaftsgeschichtliche »Richtung« oder »Strömung« ist ein nicht mehr berechenbares und unvorausschaubares Geschehnis. Es wäre oberflächlich, zu behaupten, eine Richtung werde durch jedes Schulhaupt eingeschlagen. Der Einzelforscher schlägt aber keine Richtung ein, sondern folgt, seiner klaren Absicht nach, nur dem Anruf der Sache oder Wahrheit. Daß er auf dieser Linie sich Nachfolger wünscht, ist menschlich verständlich. Aber er intendiert nichts anderes als wahre Entdeckungen und keineswegs »historische Strömungen«, welchen in der historischen Betrachtung und Darstellung ganz von selbst jeweils ein Eigenname zufallen wird.

Schon dieser Eigenname ist das sichere Symptom eines »irrationalen«, mindestens nicht mehr ausschließlich sachlichen Faktors.

Noch deutlicher tritt dieser Faktor da zutage, wo diese mit Eigennamen benannten Strömungen im Pluralismus auftreten.

Die Hasenfüße, welche hier bereits »relativistische« Konsequenzen wittern und Bereitschaftsstellungen zur Flucht einnehmen, verschließen sich damit nicht nur ängstlich gefürchteten logischen Konsequenzen, sondern zugleich schlicht Faktischem. Es ist eben ein wissenschaftsgeschichtliches Faktum, daß oft mehrere konkurrierende Richtungen »da« sind. Je nach der Einstellung kann man es begrüßen oder es gerade besonders bedenklich finden, daß es solchen mehr oder weniger anschwellenden »Richtungen« an sachlichen »Entdeckungen« nicht zu fehlen braucht.

Wenn sich solche eingangs charakterisierten Idealfälle zeitweise fast nur in der Geschichte der exaktesten Wissenschaften zu realisieren scheinen – allerdings auch auf dem Felde der philologischen und historischen Text-

kritik –, so wäre es schon darum ein Irrtum, zu glauben, daß dieser bedenkliche Pluralismus der »Richtungen« ein ausschließliches Kennzeichen der sogenannten Geisteswissenschaften seien. Auch in der Geschichte der Biologie z. B. gab und gibt es wahrlich »Richtungen« bis zu Modeerscheinungen herab. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts z. B. war die akademische Karriere nicht-darwinistischer Zoologen nicht gerade erleichtert. Wenn nun nach 1900 mit wachsender Entschiedenheit eine vererbungswissenschaftliche »Richtung« eingeschlagen wurde, so heißt das noch lange nicht, daß keinem Darwinisten »Entdeckungen« gelungen seien. Die Darwinisten arbeiteten ja nicht nur als Einzelforscher, sondern im Gesamt ihrer »Richtung« vielfach erfolgreich. Wobei der Unterschied von Forschungsintentionen der einzelnen sachlich-empirisch-rational entdeckenden Forscher und die Ausrichtung ganzer Strömungen noch einmal greifbar wird. Der Unterschied steckt in den beiden Bedeutungen, in denen hier vom »Erfolg« gesprochen wurde. Im ersten Fall ist der Erfolg in streng sachlicher Gesinnung angestrebt. Im zweiten Fall »bildet er sich« nach dem Willen der Götter oder auch Dämonen. Streng rational betrachtet: zufällig. Denn er ist nicht rational gesteuert, wenn auch immer noch erfolgreich. Auf dem Gebiet der kunst- und literarhistorischen Stilgeschichte tritt das noch plastischer zutage. Im Grunde stehen wir angesichts dieser Verflechtungen von Ratio und Zufall, Unendlichem und Endlichem, mitten in einem Zentralproblem der Anthropologie. Denn »der« Mensch ist zweifellos, verglichen mit »der« Vernunft ein zufallsbehaftetes Faktum. Mindestens eine nur als Faktum zu studierende Modifikationsform der Vernunft.

Die letztgebrauchte Wendung schlägt bereits den Weg einer optimistischen Deutung ein. Denn eben dieses »irrational« zufällig weil faktisch genannte Moment erweist sich bei genauerer Analyse als mehrdeutig und bietet sowohl »idealistischen« wie »naturalistischen« Deutungen einen Ansatzpunkt. Immer wieder wird der Versuch gemacht, dieses wohl isolierbare »irrationale« Moment entweder zu »erklären«, d. h. letztlich einer Naturgesetzlichkeit (welcher Art immer) zu subsumieren. So etwa seitens der Entlarvungspsychologie Nietzsches, des Marxismus, der Psychoanalyse; oder aber dieses Faktum idealistisch-optimistisch-heroisierend auszudeuten, d. h. einem hingebungsvoll akzeptierten, bejahten der naturalkausalen Erklärung entzogenen Ur-grund zuzurechnen. Wobei die Neigung einzelner »Naturalisten«, ebenfalls einen optimistisch-romantisch-idealisierten Naturbegriff vorauszusetzen, eine nur scheinbare Ausnahme darstellt.

Aber diese anthropologische Erörterung würde uns sehr ablenken. Wenden wir uns wieder den an »Strömungen« reichen wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen zu, wie sie für die historischen Geisteswissenschaften und nicht zuletzt für die Literaturgeschichte und die verwandten kunstgeschichtlichen Gebiete charakteristisch sind.

Hier aber stoßen wir auf beachtenswerte Versuche und Wege, diese spannungsvolle Problematik mindestens abzuschwächen. Tatsächlich sind »Geschichtsauffassungen« ein nicht zu verachtendes Thema prinzipieller erkenntnistheoretischer Überprüfungen. Methodisch ein ergiebigeres als die seit Jahrtausenden bevorzugten Modellfälle der Wahrnehmung und der strengen Denkakte.

Wenn ein Erforscher der neueren europäischen Literaturgeschichte sich darauf kapriziert, ausschließlich Nachwirkungen der Antike in den späteren »Literaturen« zu entdecken. Wenn ein anderer darauf, grundsätzlich nach Beziehungen literarischer oder bildnerischer Kunststile zu Stammeseigentümlichkeiten, Landschaften, landschaftlicher Herkunft und landschaftlicher Erfolge der Künstler zu fragen. Oder wenn man sich auf die Frage nach den Beziehungen von Geistesformen und Sozialformen konzentriert, so kann diese Forscher zunächst niemand daran hindern, ihren speziellen Interessen und Fragestellungen zu folgen, solange es ihnen nur gelingt, in dieser Perspektive sachliche Entdeckungen zu machen.

Sehen wir nun zunächst ganz ab von dem logisch unentbehrlichen, aber banalen Vorbehalt, daß von Entdeckungen nur solange gesprochen werden kann, als sie auch faktisch erfolgen, d. h. daß jede derartige Fragestellung genau dort ihre Grenze finden wird, wo ihr keine empirisch haltbaren Entdeckungen mehr gelingen, so tritt die ernstere methodologische Problematik derartiger Verfahrensweisen erst an dem Punkte zutage, wo sich zeigt, daß ihre Initiatoren nicht nur sachliche Entdeckungen schlechthin machen wollen, d. h. sich mit Einzelfakten zu begnügen entschlossen sind, sondern wo sich ihre Meinung decouvriert, mittelst dieser Verfahrensweise ein »Ganzes« etwa einer »Literatur« oder doch die »wesentlichen« Züge dieses Ganzen zu treffen. Wird eine Literatur als Ganzes in ihrem konstitutionellen Gefüge mittelst dieser besonderen Weisen des Verfahrens aufhellbar sein oder nicht?

Durchdenkt man diesen Tatbestand, so ergibt sich, daß konkurrierende wissenschaftliche »Richtungen« von einiger Stoßkraft und Nachfolge, die das Symptom ihrer Erfolge sein werden, im Grunde um »Wesensfragen« ringen. Das Problem ist dies: Trifft jede einzelne dieser Methoden »ins Herz« des Generalthemas, oder bleibt es bei fragmentarischen, diskontinuierlichen, bloß summierbaren Einzelentdeckungen? Die letzteren sind natürlich im höchsten Grade erwünscht und der Publikation würdig. Ja mancher Einzelwissenschaftler wird sich sogar auf den Standpunkt stellen: auf diese Einzelentdeckungen käme es allein an. Wesensfragen aber sei eine Sache der Philosophie; methodologische Erwägungen unnütze Zeitvergeudung. Diese einzelwissenschaftliche Einstellung bekommt sogar ein außerordentliches Gewicht, wenn wir nüchtern überlegen, daß der »Fortschritt« der philologischen und historischen Wissenschaften tatsächlich großenteils in solchen

Einzelentdeckungen besteht. Daß Zeitschriften da sind, dieselben zu veröffentlichen, und daß Verfasser ausschließlich »universalhistorischer« Werke sich dem Verdacht aussetzen, des in die Wirklichkeit hineinstoßenden und überzeugend begründenden Gewahrwerdens von Fakten einfach nicht fähig zu sein. Ohne Zweifel liegt in der Fähigkeit zur »Wahrnehmung« konkreter bisher nicht scharf gesehener Fakta die Ehre und Legitimation des Einzelwissenschaftlers. Offenbar ist es sehr »schwer«, eine »Wahrnehmung« zu machen, etwas »Neues«, bisher nicht Gewußtes zu bemerken und haltbar zu begründen. Mancher lernt das nie.

Auf diese Weise aber entstehen keine »Richtungen«. Denn die Einzelentdeckung des einzelnen Forschers als solche fällt unter den eingangs erwähnten und gar nicht erst diskutierten Begriff der Entdeckung schlechthin.

Wird eine bestimmte Weise des Verfahrens beim Entdecken aber schulbildend, dann tritt die besondere Problematik zutage, daß diese »Weisen« mehr oder weniger offenkundig, bewußt oder im Verborgenen, Ansprüche auf Total- bzw. Wesenserkenntnisse erheben. Dabei ist die Frage nach »wesentlichen« Zügen eines Ganzen die aufschlußreichere. Weil man bei dem Worte »total« zu leicht an Gesamtdarstellungen denkt, die zunächst gar nicht nötig sind (wenn immer sie implizit als Vorentwurf im immanenten Logos der Einzeluntersuchung stecken), um einen individuellen Stil der Auffassung oder einer bestimmten Richtung der Geschichtsschreibung zu begründen.

Nun könnte man – in einem etwas rascheren Tempo weiterdenkend – sagen: Gut, eine Wissenschaft für welche mehrere »Richtungen« charakteristisch sind, wie etwa für die Literaturwissenschaft nach dem Absterben der Scherer-Schule, besitzt eben keinen verbindlichen Wesensbegriff dessen, was ein Literaturgefüge ausmacht, so daß es kein Wunder ist, wenn sie noch an »Richtungen« krankt.

Darauf wäre zu erwidern: Genauso ist es. Nur könnte man an die Stelle der pathologischen Deutung, die im Worte »krank« steckt, eine optimistischere Formulierung setzen, indem man sagt: so lange sie noch wächst und lebt.

Lebewesen machen in neuen Situationen »Probierbewegungen«. Jeder Entwurf, jede Hypothese und jeder intuitive Ansatz kann auf diesen Nenner gebracht werden. Stünde die Literaturwissenschaft (und nicht anders die Kunstwissenschaft, und schließlich jeder Erkenntniswunsch) nicht mehr oder weniger klar bewußt einem Rätselhaften und Geheimnisbergenden gegenüber, an dem zu deuten vorerst ihr Schicksal ist, so besäßen wir tatsächlich nur eine »Richtung« und bildeten uns gewiß ein, dieselbe sei selbstverständlich und rein von der Sache her diktiert. In diesem Falle stünde die einzelwissenschaftliche Forschung ausschließlich vor der Aufgabe von Einzelentdeckungen, eigentlich einer Summe von Einzelentdeckungen,

welchen sozusagen »von selbst« ihr »Ort« im fertigen Wesenssystem zufiele. Dieses Wesenssystem aber müßte als bereits entdeckt vorausgesetzt werden. Dabei fragt sich aber: Von wem? Denn »Wesensentdeckung« kommt als bewußte, eigene Leistung in der Methodenlehre der Einzelwissenschaften gar nicht vor. Diktaten von seiten der Philosophie unterwirft sich der normale Einzelwissenschaftler erst recht nicht gerne. Dies um so mehr, als es Kennern des geschichtlichen Lebens verhältnismäßig leicht gemacht ist, den dogmatischen Charakter[3]) solcher angeblich abschließenden Wesensbestimmungen zu erkennen.

So entsteht eine eigentümliche Situation. Bewußt wird der Wesensrahmen und Wesensbezug der Einzelentdeckung weder unmittelbar gesucht, noch von außen akzeptiert. De facto aber ist es, wie die wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung zeigt, dennoch zu allen Zeiten ein immanentes Moment der Entdeckungstaten bedeutender Einzelforscher und ihrer Schulen gewesen. Er ist »da«. Implizit, aber nicht explizit. Getätigt, aber nicht ausdrücklich gemacht. Gilt etwas Ähnliches nicht auch für die Kunst selbst? Steckt nicht ein Rätsel darin, daß ein großer Künstler mit einemmal in einer bestimmten »Weise« sich seine Aufgabe stellt und zu lösen sucht? Man sagt wohl: der Stil sei der Mensch. Aber stößt man nicht gerade in dieser Formulierung auf den vorhin als »irrational« gekennzeichneten Faktor? In irgendeiner nicht berechenbaren Weise scheint der Künstler von Jugend an, genauer wohl auf Grund bestimmter jugendlicher Schicksale »Kontakt« mit einem Unendlichen zu finden, ein Kontakt, der Unerwählten nicht oder nur in weit bescheideneren Maßstäben zuteil wird und der nun rahmenmäßig allen besonderen Erlebnissen ihre Form oder, wie man ebenfalls bildlich sagen kann, ihre spezifische Färbung gibt.

Ist es aber anders, wenn das Jugendwerk eines großen Gelehrten mit einemmal eine Denk- und Forschungsweise dokumentiert, die sowohl seinem Thema kongenial ist, als unverkennbar ihm zugehört. Man beachte die paradoxe Kombination von »kongenial«, das heißt in Kontakt mit dem Wirklichen, und »eigen-artig«, d. h. dem betreffenden Menschen zugehörig.

Das kongeniale Gewahrwerden führt zu Einzelentdeckungen. Die Weise des Gewahrwerdens scheint ein geheimnisvoll eingeleiteter Weg zum »Wesen« zu sein. Schulen, Richtungen und Strömungen beruhen gerade auf methodischen Gefolgschaften. Wohl um der Einzelentdeckungen des Meisters willen, aber zugleich um seiner Methode willen. Methode heißt also: indirekte, getätigte und »intuitive« Wesensanzielung. »Methodenkämpfe sind Weltanschauungskämpfe«, wie ich, diesen Wesensbegriff erweiternd, in meiner 'Logik und Systematik der Geisteswissenschaften' 1926 formuliert

[3]) E. Rothacker, Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus, 1954.

und vielfach belegt habe. Dennoch wenig verstanden. Obwohl der Satz auf schlichte wissenschaftsgeschichtliche Erfahrungen sich stützte, die allerdings nicht jeder gemacht hat.

Dies ist die Situation der Literaturwissenschaft (und Kunstwissenschaft) des 20. Jahrhunderts. Da sie sich von der Möglichkeit eindeutiger dogmatischer Abschlüsse in der zeitgenössischen Philosophie nicht überzeugen ließ; da aber auch die impliziten Wesensanzielungen ihre eigenen Schulen und Richtungen zu einer völligen Einigung nicht führten, muß sie noch suchen. Und dies hat offenbar einen sehr guten Sinn: Wissen wir denn, wie weit die herrschenden und an Anhängern reichen »Richtungen« mit empirischem Erfolg in das »Wesen« hineinführen werden? Wissen wir das, noch ehe die Kraft dieser Methoden empirisch erprobt ist? Standen wir hier nicht oft vor Überraschungen? Sind alle jeder einzelnen Methode möglichen Entdeckungen bereits gemacht? Kommen im Lauf der Wissenschaftsgeschichte nicht in glücklichen Momenten neue Methoden und Richtungen, die dann zugleich werbend sein werden, auf, wobei sie manche ältere Methode in sich bewahrend »aufheben«, andere wieder streitend verdrängen? Kann man – außer im freien Entwurf, der selbstverständlich legal ist, aber auch dem Irrtum ausgesetzt – über das Gewicht strukturell wesentlicher Momente eines so komplexen Konkretums wie einer Literatur ein endgültiges Urteil gewinnen, ehe die Erfahrung dieses Gewicht bzw. die Gleichgewichtsverhältnisse uns Relationen zu anderen Momenten zu bestimmen vermochte? Kann man sich in der Abstufung solcher Gewichte und der Rangordnung der Momente nicht täuschen? Sind wir sicher, alle fruchtbaren Möglichkeiten bereits erschöpft und damit eine Basis gewonnen zu haben für neue theoretische und philosophische Aufarbeitungen?

Gewiß, liest man aufmerksam die nachdenkliche Überschau, welche allerjüngst K. Oppel über die 'Methodenlehre der Literaturwissenschaft'[4]) geboten hat, möchte man fast optimistisch glauben: es sei in diesem Blütengarten ein gewisses Wachstumsstadium erreicht, eine (relativ) gefestigtere Plattform des Weiterwachsens gewonnen, als sie 1922 bestand. Aber vielleicht ist diese relative Gleichgewichtslage gerade die Folge davon, daß unsere Zeitschrift diese fruchtversprechenden Triebe zunächst einmal wachsen ließ. Nicht ohne daß wir nach bestem Wissen und Gewissen hoffnungsvolle und steril anmutende Ansätze zu unterscheiden uns bemühten. Möge dieser Rechtfertigungsversuch dem heute siebzigjährigen geliebten Freunde eine gewisse Genugtuung gewähren.

---

[4]) Deutsche Philologie im Aufriß, 2. Auflage, hrsg. v. W. Stammler, 1956, Bd 1.

Bibliographie Paul Kluckhohn

Die Ministerialität in Südostdeutschland vom 10. bis zum Ende des 13. Jhdts. (Quellen u. Studien zur Verfassungsgeschichte des Deutschen Reiches in Mittelalter u. Neuzeit. Bd IV, H. 1.) Weimar: Böhlau 1910. (XI, 248 S. gr. 8°)

Sonderdruck daraus:

Kap. 1: Die Anfänge des Standes bis zum Ende des 11. Jhdts. Göttingen [Weimar: Hofbuchdruckerei] 1909. (X, 34 S. 8°)

Phil. Dissertation, Göttingen 18. XII. 1909.

Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jhdts und der deutschen Romantik. Halle: Niemeyer 1922. (XIII, 640 S. gr. 8°) – 2. Aufl. Ebda 1931. (XIV, 640 S. gr. 8°)

Die deutsche Romantik. Bielefeld: Velhagen & Klassing 1924. (VIII, 286 S. 8°)

Persönlichkeit und Gemeinschaft. Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik. (DVjs., Buchreihe. Bd 5.) Halle: Niemeyer 1925. (V, 111 S. gr. 8°)

Die Gegensätze in der Dichtung der Gegenwart und ihre geistesgeschichtlichen Voraussetzungen. (Deutsche Gegenwart u. ihre geschichtl. Wurzeln. 3.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1933. (32 S. gr. 8°)

Das Ideengut der deutschen Romantik. (Handbücherei der Deutschkunde. 6.) Halle: Niemeyer 1941. (190 S. 8°) – 2. Aufl. Ebda 1942. – 3. Aufl. (Handbücherei der Deutschkunde. Bd 8.) Tübingen: Niemeyer 1953. (198 S. 8°)

Die Idee des Menschen in der Goethezeit. (Der Deutschenspiegel. 13.) Stuttgart: Dtsche Verl.-Anst. 1946. (45 S. 8°)

Dichterberuf und bürgerliche Existenz. (Die Brunnen-Bücherei. 4.) Tübingen: R. Wunderlich 1949. (72 S. 8°)

*

HERAUSGEBERTÄTIGKEIT:

Schillers Sämtliche Werke. Bd 10: Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Hrsg. v. P. Kl. Bd 11: Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Hrsg. v. P. Kl. Leipzig: Tempel-Verlag 1911/1912. (V, 437; V. 461 S. 8°)

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte [= DVjs.]. Hrsg. v. P. Kl. u. Erich Rothacker. Jg 1–22. Halle: Niemeyer 1923–1944. (gr. 8°)

Dazu: Buchreihe. Bd 1–29. Ebda 1925–1945. (gr. 8°)

Die DVjs. wurde fortgesetzt unter der Herausgeberschaft von P. Kl., Hugo Kuhn u. Erich Rothacker. Jg 23 ff. Stuttgart: J. B. Metzler/Tübingen: M. Niemeyer/Tübingen: R. Wunderlich 1949 ff. (gr. 8°) – Seit Jg 28 (1954) nur

noch J. B. Metzler, Stuttgart, u. M. Niemeyer, Tübingen. – Seit Jg 30 (1956) sind P. Kl. und Erich Rothacker als Herausgeber zurückgetreten und haben Hugo Kuhn und Friedrich Sengle die Herausgeberschaft übergeben.

Novalis: Schriften. Im Verein mit Richard Samuel hrsg. v. P. Kl. Nach den Handschriften ergänzte u. neu geordnete Ausgabe. 4 Bde. Leipzig: Bibliogr. Institut 1928. (80*, 411; 432; 470; 38*, 581 S. 8°; mehr. Taf. u. Faks.)

Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Hrsg. v. Heinz Kindermann. Reihe [17]: Romantik. 24 Bde [bis jetzt erschienen 23 Bde]. Hrsg. v. P. Kl. Leipzig [seit 1947:] Stuttgart: Reclam 1930 ff. (gr. 8°)

Von den Bden der Reihe: Romantik hat Kl. selber bearbeitet resp. herausgegeben:

Bd 1. Charakteristiken. Die Romantiker in Selbstzeugnissen u. Äußerungen ihrer Zeitgenossen. 1950. (319 S.)
Bd 2. Vorbereitung [der Frühromantik]. 1937. (310 S., 1 Taf.)
Bd 4. Lebenskunst. 1931. (335 S.)
Bd 5. Weltanschauung der Frühromantik. 1932. (321 S., 1 Taf.)
Bd 6 u. 7. Frühromantische Erzählungen. 2 Bde. 1933. (306; 310 S., 1 Taf.)
Bd 8. Dramen der Frühromantik. 1936. (325 S., 1 Taf.)
Bd 10. Deutsche Vergangenheit und deutscher Staat. 1935. (305 S., 1 Taf.)
Bd 20. Werner, Zacharias: Dramen. 1937. (280 S., 1 Taf.)
Bd 21. Brentano, Clemens, u. von Arnim, Ludwig Achim: Dramen. 1938. (306 S., 1 Taf.)
Bd 22. von Arnim, Ludwig Achim, u. von Eichendorff, Joseph Frhr: Dramen. 1938. (291 S., 1 Taf.)
Bd 23. Lustspiele. 1938. (313 S., 1 Taf.)

Die Idee des Volkes im Schrifttum der deutschen Bewegung von Möser u. Herder bis Grimm. Hrsg. v. P. Kl. (Literarhistor. Bibliothek. 13.) Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1934. (VI, 226 S. 8°)

Neue deutsche Forschungen. Hrsg. v. Hans R. G. Günther u. Erich Rothacker. Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1934 ff. (gr. 8°) – Für die Abteilungen: Neuere Deutsche Literaturgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaft zeichnete P. Kl. als Mitherausgeber.

Friedrich Hölderlin. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag 7. VI. 1943. Im Auftrag der Stadt u. der Universität Tübingen hrsg. v. P. Kl. (Jahresgabe der Hölderlin-Gesellschaft. 1.) Tübingen: Mohr 1943. (324 S., 2 Taf. gr. 8°) – 2. Aufl. Ebda 1944. (324 S., 23 Faks. gr. 8°)

Iduna. Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft. Hrsg. v. Friedrich Beißner u. P. Kl. Jg 1: 1944. Tübingen: Mohr 1944. (V, 233 S., 1 Faks. gr. 8°)

1945 u. 1946 nicht erschienen; dann fortgesetzt als:

Hölderlin-Jahrbuch. Hrsg. v. Friedr. Beißner u. P. Kl. Ebda 1948 ff. (gr. 8°) Jg 1: 1947. (244 S.); Jg 2: 1948/49. (253 S., 4 Faks.); Jg 3: 1950. (186 S.); Jg 4: 1951. (164 S.); Jg 5: 1952. (167 S.); Jg 6: 1953. (148 S., 1 Taf., 1 Notenbeilage); Jg 7: 1954. (141 S., 1 Taf.)

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Roman. Hrsg. v. P. Kl. (Die Erzählung. 3.) Urach [jetzt:] Wiflingshausen: Port 1949 [erschienen jedoch erst 1953]. (258 S. 8°)

*

AUFSÄTZE UND BEITRÄGE IN ZEITSCHRIFTEN UND SAMMELWERKEN:

Ministerialität und Ritterdichtung. In: ZfdA. Bd 52 (1910), S. 135–168.

Textgeschichte von Schillers historischen Schriften. In: Euphorion. Bd 18 (1911), S. 692–707; Bd 19 (1912), S. 136–148.

Französischer Einfluß in Friedr. Schlegels 'Lucinde'. In: Euphorion. Bd 20 (1913), S. 87–92.

Penthesilea. In: GRM. Bd 6 (1914), S. 276–288.

Der Minnesang als Standesdichtung. In: Archiv f. Kulturgeschichte. Bd 11 (1914), S. 389–410.

Joh. Gottfr. Herder. In: DAZ v. 26. II. 1919.

Wilh. Heinr. Wackenroder. In: DAZ v. 20. VI. 1919.

Will Vesper. In: Weltrundschau, Beil. zu: Universum. Jg 36 (1930), S. 305.

Wege und Ziele deutscher Kultur. In: Arbeit. Jg 1 (1920), S. 97–110.

Novalis und Friedrich Schlegel. In: Deutsche Rundschau. Bd 191, Mai 1922, S. 159–168.

Zacharias Werner. In: Hannov. Kourier v. 21. I. 1953.

Neue Romantiker-Ausgaben. In: DVjs. Jg 2 (1924), S. 665–670.

Friedr. Gottl. Klopstock. In: Hannov. Kourier v. 29. VI. 1924.

Das Kleistbild der Gegenwart. Bericht über die Kleist-Literatur 1922–1925. In: DVjs. Jg 4 (1926), S. 798–830.

Die Fortentwicklung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. u. 20. Jhdts. In: Zeitschr. f. dt. Bildung. Jg 4 (1928), S. 57–69.

Neueste Literatur zur deutschen Romantik. In: DVjs. Jg 7 (1929), S. 705–744.

Kleist und Grillparzer. In: Grillparzer-Jahrbuch. Jg 29 (1930), S. 9–25.

Die ritterliche Kultur in Deutschland. In: Das Mittelalter in Einzeldarstellungen. (Wissen u. Kultur. Bd 3.) Wien: Deuticke 1930, S. 140–152.

Goethe und die jungen Generationen. In: Reden bei der Goethefeier der Universität am 9. V. 1932. (Universität Tübingen. 30.) Tübingen: Mohr 1932, S. 7 bis 12.

Anton Wildgans. In: Kritische Gänge, Beil. d. Berl. Börsen-Ztg, v. 23. X. 1932.

Die konservative Revolution in der Dichtung der Gegenwart. In: Zeitschr. f. dt. Bildung. Jg 9 (1933), S. 177–190.

Paul Ernst. In: Württ. Hochschul-Ztg, 1933, Nr 56, S. 3.

Max Mell. In: Kritische Gänge, Beil. d. Berl. Börsen-Ztg, v. 28. V. 1933.

Schillers Wirkung auf Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Euphorion. Bd 35 (1934), S. 507–514.

Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung. In: DVjs. Jg 13 (1935), S. 1–43.

Zur Biedermeier-Diskussion. In: DVjs. Jg 14 (1936), S. 495–504.

Paul Ernst. In: Lebendige Dichtung. Jg 1 (1935), S. 223–227.

Paul Ernst. In: Aus Unterricht u. Forschung. Jg 8 (1936), S. 1–15.

Berufungsbewußtsein und Gemeinschaftsdienst des deutschen Dichters im Wandel der Zeiten. In: DVjs. Jg 14 (1936), S. 1–30.

Tübingens Bedeutung für die deutsche Dichtung. In: Lebendiges Erbe. Leipzig: Reclam 1936, S. 139–152; Tübinger Hochschulführer. WS 1947/48, S. 7–14.

Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger. In: Shakespeare-Jahrbuch. Bd 47 (1939), S. 31–49.

»Das Volk.« Die Ideen Volk u. Staat in der deutschen Romantik. In: Die Pause (Wien). Jg 5 (1940), H. 7, S. 12.

Deutsche Literaturwissenschaft 1933–1940. In: Forschungen und Fortschritte. Jg 17 (1941), S. 33–39.

Die Arten des Dramas. In: DVjs. Jg 19 (1941), S. 241–268.

Das Volks- und Nationalbewußtsein der deutschen Bewegung. In: Von deutscher Art in Sprache und Dichtung, Bd 4. Stuttgart: Kohlhammer 1941, S. 79 bis 126.

Kleist-Forschung 1926–1943. In: DVjs. Jg 21 (1943), Referatenheft S. 45–87.

Wandlungen des Hölderlinbildes. In: Deutsche Kultur. Jg 18 (1943), S. 19–29.

Der europäische Gedanke in der deutschen Romantik. In: Europ. Wissenschaftsdienst. Jg 3 (1943), H. 12, S. 7.

Hölderlin im Bilde der Nachwelt. In: Iduna. Jg 1 (1944), S. 1–12.

Wesenszüge romantischer Dichtung. In: Die Pforte. Jg 1 (1947/48), S. 469–482.

Goethes Bild vom Menschen. In: Studium generale. Jg 2 (1949), S. 354–361.

Zu Gottfried Kellers Abschied aus dem Staatsdienst. Ein Brief des Dichters an Bernhard Fries. In: DVjs. Jg 23 (1949), S. 133–135.

Grete Schaeder 'Hugo von Hofmannsthal und Goethe'. In: DLZtg. Jg 70 (1949), Sp. 107–109.

'Tragische Literaturgeschichte' (v. Walter Muschg). In: DVjs. Jg 25 (1951), S. 125–130.

Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte, Dichtungswissenschaft. Bemerkungen zu Fragen der Terminologie. In: DVjs. Jg 26 (1952), S. 112–118.

Friedrich Hiebel 'Novalis'. In: DLZtg. Jg 73 (1952), Sp. 419–424.

Achim von Arnim. In: Neue Deutsche Biographie. Bd 1. Berlin: Duncker & Humblot 1953, S. 365–369.

Bettina von Arnim. Ebda, S. 369–371.

Vielfalt und Einheit in der deutschen Romantik. In: Universitas. Jg 8 (1953), S. 139–147.

Die Wende vom 19. zum 20. Jhdt in der deutschen Dichtung. In: DVjs. Jg 29 (1955), S. 1–19.

Clemens Brentano. In: Neue Deutsche Biographie. Bd 2. Berlin: Duncker & Humblot 1955, S. 588–593.

Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Festschrift. Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag. Hrsg. v. ihren Tübinger Schülern. Tübingen: Mohr 1948. (VI, 539 S. gr. 8°)

Ernst Metelmann

Parzival

Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter

Von Hugo Kuhn (München)

Schon Chrétien von Troyes, der geheimnisvoll klare Schöpfer des Artusromans und einer der größten Erzähler der Weltliteratur, Vorbild der nicht im Schöpferischen, aber im Nachverstehen kongenialen Deutschen Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach – schon Chrétien also bindet in seinem letzten, unvollendeten Werk, dem Perceval, neu zusammen: die märchenhaften Artusritter-Abenteuer seiner früheren Epen und eine ausgesprochen christliche Symbolik: Gralkelch, blutende Lanze, Fischerkönig, dazu christliche Lehre und kirchliche Handlung. Es ist eine neue Mischung der Elemente, kein Gattungssprung in die Pseudo-Legende Roberts von Boron, auch nicht der deutsche Gattungssprung in die Ritterlegende wie Hartmanns Gregorius und Armer Heinrich.

Wolfram von Eschenbach überzieht seine deutsche Vollendung des Werks, seinen Parzival, mit einem Zwielicht von Geheimnis und Ironie zugleich, einem Funkeln in Anspielungen nicht nur aus der zeitgenössischen deutschen und französischen Literatur aller Gattungen, sondern auch aus bunter »Wissenschaft«: medizinischer Stein- und Kräuterkunde, Geographie, Astrologie, bis hin zur Theologie der neutralen Engel. Er verunklärt Chrétien gegenüber die christliche Symbolik, Lehre und Kulthandlung: der Gral ein »Ding«, ein »Stein«, der einsame Laien-Asket Trevrezent; er verstärkt das Schuldproblem bis ins Paradoxe: die Tötung Ithers, dort als Befreiung der höfischen Welt von einem Herausforderer gepriesen, wird »Sünde«; wie er überhaupt, den Brauch Hartmanns noch steigernd, die Charaktere Chrétiens bis ins Unverständliche schönt – Orgeluse! – und alle und jede benennt und zur Verwandtschaft zusammenbindet.

Und zwar all dies bewußt, tiefsinnig und witzig zugleich, wie um seine Zuhörer um jeden Preis zu verwirren. Gleich der immer wieder umworbene Prolog[1]) zeigt dies wenigstens deutlich, schon mit dem Gleichnis der

[1]) Die ältere Literatur zum Prolog verzeichnet Heinrich Hempels umsichtiger Aufsatz ZfdA 83, 1951/52, S. 162–180, die neueste Hans Eggers Fb. (s. unten S. 162) S. 286 f. Ich hebe Karl Kurt Kleins scharfsinnige Untersuchungen (Ammann-

Elster, Bild des im *zwîvel* zwischen Hölle oder Himmel schwebenden Menschen, das dann geradezu als Witz fortgeführt wird: *Diz vliegende bîspel* ... (1, 15 ff.). Wolframs »Humor« ist eigentlich immer irritierend, verbindet absichtlich Heterogenes, was z. T. aus der Technik des dunklen Stils stammt[2]), mehr aber im Zentrum seiner Absicht entsteht.

Der Parzival, Schlüsselwerk der mittelalterlichen deutschen Literatur, ist es auch für die germanistische Forschung. Daß die ältere Quellenforschung (Kyot-Frage!) – für Chrétien besteht sie zum großen Teil noch (s. Anmerkung 8) – vor allem in Deutschland fast ganz abgelöst ist durch Interpretation der Einheit und der Theologie des Parzival, bedeutet, weiter gesehen, nur eine der vielen Wellen von Romantik gegen Aufklärung in der Wissenschaftsgeschichte, die außerhalb Deutschlands schon einer neuen Aufklärungswelle gewichen ist. Es ist so in der letzten Zeit sehr viel über Parzival gearbeitet, sind auch gewichtige Erkenntnisse gewonnen worden. Doch steht die Wolfram-Forschung nicht nur in einer »Krise« (so Eggers Fb.), sie wird sogar zum wissenschaftlichen Ärgernis: weniger durch Absolutheit der Meinungen, Aneinander-vorbeireden, den Ton gewisser Kritiken – das gab es schon öfter –, als durch eine Orientierungslosigkeit der Fragestellungen, die die heterogenen Wege nicht mehr an der Sache kontrollieren läßt. Was ich im Text zu geben versuche, ist eine neue Orientierung, ein Horizont nötiger und möglicher Fragen zum Parzival in Auseinandersetzung mit der Forschung.

Da in letzter Zeit mehrere Forschungsberichte erschienen, ist ein vollständiger Bericht hier nicht mehr nötig, mir zur Zeit auch nicht möglich. Ich gebe überall Hinweise auf die Forschungsberichte und einige größere Werke, die ich gleich kurz charakterisiere. Andere, sowie seither erschienene Arbeiten nenne ich bei ihrer Problemstelle, soweit möglich in benutzbarer Abkürzung. Daß ich sicherlich viel, sogar für meinen Gedankengang Förderliches dabei übersehen oder zu wenig gewürdigt habe, muß ich zu absolvieren bitten.

Forschungsberichte. Der orientierendste und vollständigste von Hans Eggers: Wolframforschung in der Krise? Ein Forschungsbericht, Wirkendes Wort 4, 1953/54, S. 274–290 (Eggers Fb.). Ebenfalls nicht nur für den Gralkomplex Bodo

---

Festgabe, 1953, S. 75–94 und ZfdA 85, 1954, S. 150–162) heraus, weil sie den Ansatz eines neuen, wenn auch noch zu bestätigenden Bildes vom Verhältnis zwischen Wolfram und Gottfried von Straßburg geben, das nicht nur für ihr persönliches Leben und die Fehde, sondern auch für die wechselseitige Interpretation von Parzival und Tristan fruchtbar werden kann. Hermann Menhardt gibt ZfdA 86, 1955, S. 237–240, ein neues Argument für die Versetzung des Einschubes zwischen Buch II und III in den Prolog. Sonst zur Entstehungsgeschichte des Parzival Bodo Mergells Fb. (s. unten S. 163) S. 439 f. Zum *zwîvel*-Problem kommt die gründliche Auseinandersetzung von Peter Wapnewski (s. unten S. 163), 1. Teil hinzu. Wapnewski gibt beachtenswerte Hinweise auf die Bibel (1. Jak., Hirt des Hermas, 1. Joh.), kann aber Vermittlung durch biblizistische Laienkreise nicht wahrscheinlicher machen.

[2]) Mergell Fb. S. 439 zitiert als letzte gegen Wolframs *trobar clus* gerichtete Äußerung A. Hübner (Kl. Schriften 1940, S. 232). Da Wolfram als eine Hauptquelle des geblümten Stils im 13. Jahrhundert nachgewiesen ist (zuletzt mein 'Minnesangs Wende', 1952, S. 13), seine, wenn auch sehr persönliche Technik des »dunklen« Anspielens und Blümens so offensichtlich ist, bedürfte der Zusammenhang mit dem *trobar clus* neuer Untersuchung.

Mergell: Wolfram und der Gral in neuem Licht, Euphorion 47, 1953, S. 431–451 (Mergell Fb.). In Auswahl Hans Rupp: Forschungsberichte zur staufischen Dichtung I. Das neue Wolframbild, Der Deutschunterricht 1953, 2, S. 82–90. Ders.: Forschungsberichte zur staufischen Dichtung II. 1. Neue Literatur zur höfischen Epik, Der Deutschunterricht 1954, 5, S. 108–114. Über die ältere Literatur unterrichten: Josef Goetz, Die Entwicklung des Wolframbildes von Bodmer bis zum Tode Lachmanns in der germanistischen und schönen Literatur, Diss. Freiburg/B. 1940; in weiter Auswahl bis an die Gegenwart heran: Ralph Lowet, Wolfram von Eschenbachs [!] Parzival im Wandel der Zeiten, Schriftenreihe des Goethe-Instituts 3, 1955: eine Forschungsstipendienarbeit, die nur gegenwärtige Theorien etwas zu unhistorisch gegen ältere ausspielt. Laufende Bibliographien: Bulletin bibliographique de la Société International Arthurienne (Nr 1–6, 1949–1954) und J. S. Parry in MLQ seit 1947.

Die 7. Auflage von Lachmanns Parzival, dazu die Lieder und Titurel, konnte Eduard Hartl noch vor seinem Tode herausbringen. Der Text wurde nur in der äußeren Erscheinung von Lachmanns Starrheiten befreit (auf dabei entstandene Inkonsequenzen mit dem kritischen Apparat macht die Rezension von Werner Wolf, AnzfdA 67, S. 61 ff. aufmerksam), wichtig ist das neuerarbeitete Namenverzeichnis. Eine wirklich neue Edition steht also wieder auf lange aus. Übersetzungen verzeichnet Eggers Fb. S. 276 f. Der soeben erschienene erste Band der Ausgabe des jüngeren Titurel von Werner Wolf, DTM 45, 1955, (in der Einleitung seine auch zu Wolfram wichtigen sonstigen Arbeiten genannt) wird auch für Wolfram unentbehrlich sein.

Von Arbeiten über den Parzival ist, als die am meisten im vorher genannten Sinn »orientierte«, noch immer zu nennen das Buch von Benedikt Mockenhaupt OSB, Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach, 1942. Ich weise darauf hin, weil ich mich in Vielem mit ihm berühre, ohne es immer eigens anzumerken. Gottfried Weber, Parzival, Ringen und Vollendung, 1948, ist wieder ein kenntnisreiches Gebäude, trotz der schweren Verkennung des Augustinismus, der verwirrenden Stilbegriffe und unnötiger Polemik (über Mittelaltergemäßheit!). Aber es hat relativ wenig mit dem Parzival Wolframs zu tun, bis in die übersetzten Textstellen hinein, ähnlich wie sein Tristanbuch mit Tristan; vgl. die jüngsten, ebenso besonnenen wie gründlichen Ausführungen dazu von L. Wolff, Beiträge (de Boor-Schröbler) 77, 1955, S. 254–278. Das Buch von Walter Johannes Schröder, Der Ritter zwischen Welt und Gott, 1951, (aber 1948 abgeschlossen) ist von fast allen Kritikern mißverstanden worden, ebenso wie seine Aufsätze zum Plan des Parzival, Beitr. 74, 1952, S. 160–192 und S. 409–453, und zum Prolog, ZfdA 83, 1951/52, S. 130–143. Er setzt in zweifacher Weise richtig an: 1. in der konkreten Interpretation auch des Nichtausgesagten, des Strukturellen, 2. in der konkreten Befragung der Zeitgeschichte. Aber der Verf. ist dabei freilich über das Ziel des Konkreten weit hinausgeschossen, der Parzival »ist« bei ihm vieles geworden, was er durchaus nicht ist. Doch findet man immer Förderliches. Bodo Mergells in seinem Forschungsbericht genannten kenntnisreichen Arbeiten, zuletzt: Der Gral in Wolframs Parzival. Entstehung und Ausbildung der Gralssage im Mittelalter, Beitr. 73 und 74, als Buch 1952, leiden unter seiner Tendenz, alles zu kombinieren und als dichterische Absicht Wolframs zu erklären. Die Habilitationsschrift von Peter Wapnewski, Wolframs Parzival, Studien zur Religiosität und Form, 1955, verwendet sorgfältig kritisch die Literatur bis dahin. Seine kritischen Interpretationen und seine Nachweise aus Bibel und vor allem aus Augustin, nicht überall überzeugend, fördern doch allenthalben. Auf einzelnes gehe ich im Text ein. Sein

Bild von einer religiösen Laienbewegung als Hintergrund des Parzival bleibt aber vage. – Literatur zum Verhältnis des Parzival zu Chrétien nennt Eggers Fb. S. 277 f.

Schon die früheren Chrétienschen Artusromane vereinigen jedoch zwei programmatische Bereiche oder Welten[3]), so daß in Perceval-Parzival in Wahrheit deren drei zusammentreffen:

1. Die Welt des Abenteuers
2. Die Welt des Artushofes
3. Die Gralswelt.

I. Bestand und literarische Tradition der drei Welten

1. Chrétiens Welt des Abenteuers ist Topos-Landschaft voll realer Athmosphäre: Wald und Lichtung, Burgen und Städte. In ihr bewegen sich Menschen aller Stände: Könige, Ritter, Bürger, Kaufleute, der Fährmann und seine Tochter; Gute und Schlechte, Schöne und Häßliche in Glück und Leid, bei Feindschaft und in Frieden, bei Festen und im Alltag. Sie sind so plastisch wie Gestalten der französischen Kathedralen der Zeit: Mittelalter, aber mit einer bezaubernd schimmernden Atmosphäre von Realität, die doch auch bis ins Märchen führen kann, auf Zauberburgen, in Wundergärten. In diese Welt tauchen die Artusritter hinein, im Mittelpunkt Parzival und Gawan. Hier »kommt ihnen zu«, als Aventiure, was am Artushof Rang und Glanz begründet: Rittertat und weibliche Schönheit, die die Minne vereint, Bedrängnis und Hilfe, Hand und Land der Dame.

Bei Wolfram verliert das, wie schon bei Hartmann, viel von seiner schimmernden Atmosphäre. Wichtiger ist hier die Tatache, daß seine Bücher I und II der Geschichte Parzivals eine Geschichte des Vaters Gahmuret voranstellen, die er später kunstvoll »dunkel« mit der Parzivalhandlung ver-

[3]) Zur Komposition von Wolframs Parzival: Eggers Fb. S. 287. Dazu Wapnewski, 4. Kap.; Lit. S. 132 f. Was er über das Gesamt und über die Gawanrolle sagt, überspielt die Struktur-Bedeutungen durch äußerliche Verhältnis-Maße; zu Feirefiz, *diemuot* und *minne* sehr gute Bemerkungen; der Aufbau selbst kommt zu kurz. – Die Unterteilung der Artusstoffe in zwei Welten und daher mein später zu entwickelndes Bild der Struktur leitet sich her aus dem, immer noch besten und vielschichtigsten, Perceval-Buch von Wilhelm Kellermann: Aufbaustil und Weltbild Chrétiens von Troyes im Percevalroman, Beihefte zur ZsfromPh 88, 1936; weitergeführt von Ernst Scheunemann: Artushof und Abenteuer, Zeichnung höfischen Daseins in Hartmanns Erec, 1937; weitergeführt in meinem Aufsatz: Erec, Festschrift Kluckhohn-Schneider, 1948, S. 122–147, und in meinem Beitrag in den 'Annalen der deutschen Literatur', hrsg. von H. O. Burger, 1952, zu Eilharts Tristrant, zu Lanzelet, Erec, Iwein, Parzival. Ausführung und Weiterbildung in den Tübinger Diss. von Wolfram Wilss, Die Beziehungen zwischen Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, Diss. (masch.) Tübingen 1950; Armgart Trendelenburg, Aufbau und Funktion der Motive im Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven im Vergleich mit den deutschen Artusromanen um 1200, Diss. (masch.) Tübingen 1953.

knüpft. Formal verstärkt er damit die Wendung schon des Chrétienschen Perceval zu einem biographischen Romantyp. Inhaltlich aber führt Wolfram in Buch I und wieder am Schluß von Buch II in einen bunten Märchen-Orient. Nicht zur Heidenbekämpfung. Sondern zu heidnischem Herrendienst beim »Höchsten«, dem Baruc von Baldac = Kalif von Bagdad, in dem er den Tod findet; und zu heidnischer, darum wieder verlassener Minne bei Belakane vom Mohrenland Zazamanc, deren elsternfarbener Sohn Feirefiz dann in Buch XV seinem Halbbruder Parzival begegnet. Im zweiten Buch häuft Wolfram dazu französische Anspielungen im Anschouwe-Komplex und zur Heirat mit Herzeloyde, der Mutter Parzivals.

Die Vorgeschichte von Chrétiens Real-Atmosphäre gehört mit zu dem großen Chrétienrätsel. Sie braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Wolfram hat im Gahmuret-Umkreis wahrscheinlich auch zeitgenössisch Reales, historische Ereignisse, Rechtsverhältnisse usw., dem Werk angelagert[4]). Alle Deutungsversuche bisher schweben jedoch im Ungewissen, weil sie sich noch nicht auf ein methodisches Gesamtbild von Wolframs Werk beziehen ließen.

Deutlich steht nur Wolframs Gahmuret-Orient in einer Vorgeschichte: in der Geschichte abendländischen Kreuzzugs-Bewußtseins, wohl sogar deutscher Dichtung. Schon Ezzos Bamberger Kreuzlied, rein heilsgeschichtlicher Hymnus, vielleicht jedoch von östlicher Liturgie inspiriert, jedenfalls schon die christliche Lichtsymbolik, auf die später Wolfram sich bezieht, als johanneische Logostheologie ausbreitend – schon Ezzos Lied hatte 1064 die erste deutsche Massen-Pilgerfahrt ins heilige Land begleitet. Das Annolied, Bistumsgeschichte und Heiligenvita in Strophen, führt dann um 1100 den Raum ein, in dem das deutsche Orientbewußtsein der Folgezeit sich hält. Neben die, auch wesentlich palästinensische, jerusalemische Heilsgeschichte: Luzifer, Schöpfung, Sündenfall, die Erlösung und das Weltgericht, tritt die Reichsgeschichte. Durch die translatio imperii, die hier schon mit Cäsar beginnt, steht das deutsche Reich in einer kontinuierlichen Vorgeschichte wachsend universaler Weltreiche von Ninive über das Perser- und Alexanderreich bis zum Welt-Kaiserreich Cäsars, seit Augustus mit der irdischen Weltherrschaft Petri in Rom verbunden[5]).

In diesem Rahmen entwickelt die deutsche Epik das Orientbewußtsein weiter, zuerst noch geschichtlich in der Kaiserchronik, dazu Alexanderlied

---

[4]) Literatur zum Stoff des Buches I und II: Eggers Fb. S. 278 f. (dort: Panzer 1940; Snellemann 1941; zu beiden Schwietering, Parzivals Schuld, 1944; Helene Adolf, PMLA 62; Zeydel Neoph. 34, Neoph. 36, MLN 67). Dazu die sehr vernünftige Zusammenfassung Hofers (s. unten Anm. 8), Anhang S. 240–245.

[5]) Zu Ezzo und Annolied in dieser Auffassung vgl. meinen Aufsatz DVjs. 27, 1953, S. 1–30. Panzer (s. Anm. 4) verweist auch für Wolfram auf Annolied und Kaiserchronik (S. 48).

und Rolandslied, erste Stufe französischer Rezeption, auch König Rother und die sogenannten Spielmannsepen und noch die Pilatuslegende. Nur wird es hier schon zusehends märchenhafter. Mit Graf Rudolf und Trierer Floyris aber kommt die Minne hinein, vor der noch Herzog Ernst ausbog, damit das höfisch ritterliche Bewußtsein der zweiten Stufe französischer Rezeption; vor allem aber statt des geschichtlichen ein gegenwärtiges, wenn auch phantastisches Orientbild: das der Kreuzzüge. Dieses fügt Wolfram seinem Artusepos dritter Rezeptionsstufe, seit Hausen und Hartmann, im Gahmuret-Feirefiz-Sekundille-Clinschor-Komplex ein. In welchem Ausmaß er dabei die älteren deutschen Werke benutzt[6]), bleibt freilich noch immer ungewiß. Denn man muß beachten, daß sie und er sicherlich aus einer breiteren, literarisch nicht dokumentierten Tradition von Orient-Vorstellungen lebten. Das Wesentliche auch der deutschen Dichtung muß aber Wolfram gekannt haben.

2. Artuswelt. Gahmuret gehört jedoch zur Artusfamilie. Vom Urahn Mazadan her kommt Parzivals *mannes muot* (306, 26 ff.; 308, 1), von der Urahne, der Fee Morgan, die Wolfram mit ihrem Landesnamen Terre de la schoie nennt, kommt sein *muot* zur Minne (585, 15 ff.). Es ist die Welt der Artusfamilie, des Artushofes und der Tafelrunde, die matière de Bretagne, in Frankreich seit Chrétiens, in Deutschland seit Hartmanns Erec das literarische Idealbild höfisch-ritterlicher Vollendung. Wolfram baut diese Welt kraus genealogisch weiter aus[7]).

So, wie eine breite Forschung ihr Entstehen verfolgen konnte[8]), erscheint Artus, wohl aus keltischer Sagenwelt auftauchend, um 1100 auch noch im Zuge der gelehrt historischen Sagenbildung. Schon die fränkische Fredegar-Chronik des 7. Jahrhunderts enthielt ja die gelehrte Sage von der Abkunft der Franken aus dem Trojanischen Krieg (vgl. Otfried I, 1), die das Annolied um 1100 zu Herkunftssagen der vier deutschen Stämme erweitert. Trojanische Volksgenealogie suchten damals auch andere National-

---

[6]) Eggers Fb. S. 279.

[7]) Eine tiefergehende Interpretation der Verwandtschaften in Wolframs Parzival geben W. Mohr, Wirk. Wort 2, 1951/52, S. 148, und W. J. Schröder, Beitr. 74, S. 409 ff. Ich zweifle an der Übertragung von Menschenbrüderschaft auf Verwandtschaft.

[8]) Mergell Fb. S. 432, Anm. 4; weiteres: Hofer, 1954, Fierz-Monnier, 1951 (s. u.) und in den oben S. 162 f. genannten Bibliographien. Ich nenne für ihre Positionen: Roger Sherman Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, 1949, den Vertreter der keltischen Motivgeschichte; Reto R. Bezzola, Les origines et la formation de la litterature courtoise en occident, 1944, den psychologischen Interpreten, dazu tiefenpsychologisch Antoinette Fierz-Monnier: Initiation und Wandlung, 1951; Stefan Hofer, Chrétien de Troyes, Leben und Werk, 1954, den philologischen Interpreten. Mich überzeugt in der Quellenfrage Hofer, seine Interpretationen bleiben allerdings, was die Struktur betrifft, auch noch äußerlich.

historiker. So für die Normannen Dudo von St. Quentin. Für die Briten aber setzt Galfred von Monmouth (um 1137) der schon bei Beda gegebenen Herleitung von Brutus eine monumentale antirömische Großreichsphantasie um Artus zur Seite. Schon hier tritt das »Historische« zurück. Seit Chrétien ist dann Artus nur noch maßgebendes Zentrum für die Tafelrunder. Ihre Ritter-Abenteuer in der äußeren Welt verbinden sich mit dem Artushof durch Rückkehr (Erec, Lancelot, Iwein) oder Queste (Parzival, Ulrichs Lanzelet). Real Zeitgenössisches und Märchenhaftes vereint sich zu geheimnisvoll anziehenden Komplexen von symbolhafter Unausgesprochenheit.

In deutscher Literatur hat diese Welt keine Vorgeschichte, obwohl deutsche Werke zur Rekonstruktion der französischen oft unentbehrlich sind. Sie wird en bloc aus der französischen Artusdichtung rezipiert. Was dort die Forschung erschwert, ist wieder das bisherige Dunkel über der Absicht und Leistung Chrétiens. Wenn sein Bild in Extremen schwankt, je nachdem man frei umlaufende Unterhaltungsstoffe, ausgebildete keltische Artus-Romane, ritterlich travestierte keltische Jenseitsmärchen als seine Quellen ansieht, die chronologischen und Abhängigkeitsverhältnisse der außer-Chrétienschen Traditionen danach beurteilt, statt umgekehrt vom Sicheren, einer nachgehenden Interpretation seiner Werke auszugehen und danach seine möglichen Quellen zu beurteilen – dann ist in diesem weiten Feld keine Sicherheit zu gewinnen.

3. Gralswelt. Durch seine Mutter Herzeloyde stammt Parzival aus Gralsgeschlecht. Vom Urahn Titurel leitet sich seine *triuwe* (451, 3 ff.), er ist *ganerbe,* der einzige schließlich, zum Gral (333, 30). Damit kommt in den Artusroman hinein der Gralkomplex, der sein neues Zentrum wird. Er enthält, wie wir schon zu Anfang sagten, wesentlich christliche Motive, ob symbolisch wie bei Chrétien, ob noch krauser verrätselt wie bei Wolfram. Interpretation und Quellenforschung [9]) stehen hier vor den wichtigsten

---

[9]) Die Literatur verzeichnet Mergell Fb.; dazu Eggers Fb. S. 281 ff.; bespricht zuletzt Wapnewski S. 174 ff.; romanistische bei St. Hofer, und bei Fierz-Monnier, Anm. 91. B. Mergells Abhandlung, Beitr. 73 und 74, als Sonderdruck 1952, baut für Wolframs Gral aus allen auffindbaren Steinanalogien und theologischen Anspielungen ein kunstvolles System, aus dem Namen ein Anagramm auf, das aber nur auf sich balanciert. Das Buch von Lars-Ivar Ringbom, Graltempel und Paradies, 1951, stellt eine weittragende Untersuchung über eine mythisch-symbolische, geschichtliche und architektonische Konstante im Mittelmeerraum und ihre Ausläufer in Europa dar: den Weltmittelpunktskönig, deren Ursprung er im iranischen Shiz sucht. Die kunsthistorischen Verbindungslinien dorthin sind kaum sicher zu beweisen. Für Wolfram ergibt sich – anders als für den jüngeren Titurel – wenig mehr als einige Anklänge. Die Aufsätze von W. Wolf (Der Vogel Phönix . . ., Festschrift Panzer 1950, S. 73–95; Die Wundersäule . . ., Festschrift Öhmann 1954, S. 275–314) bauen die Weltmittelpunktsymbolik von Gral und Schastelmarveil und

Fragen wie vor der größten Wirrnis, schon durch das Zwielicht über den Texten selbst verleitet. Überblicken wir zunächst wieder so knapp wie möglich, doch hier notwendigerweise mehr im Detail, den Bestand, wie ihn Wolfram beim Gralbesuch (V) als Rätsel, bei Trevrezent (IX) als Erklärung und im Schluß (XVI) als Auflösung zeigt. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Gral-Beschreibungsmotiven und Parzival-Handlungsmotiven[10]).

Gralsland und Gralburg. In wüster Wildnis und dazu aufs stärkste verteidigt liegt die Burg, zu der man, allein, nicht mit Absicht, sondern nur *unwizzende* gelangt (250, 28). Die Gralherrschaft aber und ihre Pracht reichen unbestimmt weit und hoch über alles hinaus, wie nur noch des Feirefiz östliches Reich.

Gralgefolge. Ritter und Jungfrauen edelsten Geschlechts beruft das Epitafjum, die Inschrift am Gral, aus allen Landen als Kinder zum Dienst. Keuschheit ist ihr Gebot. Die Ritter, bei Wolfram *templeisen* = Templer genannt, haben nur die Unzugänglichkeit des Gralslandes zu verteidigen, die Jungfrauen dienen beim Gral. Aus jenen schickt man außerdem heimlich weltliche Helfer für bedrängte Länder, dann auch zur Ehe; um diese kann offen zu fürstlicher Ehe geworben werden.

Gralkönigtum. Beim Gral herrscht nach Wahl-Erbrecht (478, 2; 796, 17) die Familie des Titurel, der König wird aber auch durch das Epitafjum berufen. Er darf auf Minnedienst ausziehen, aber nur der dienen, die das Epitafjum nennt (478, 14), wogegen Amfortas verstößt. Dem König allein ist nach gleicher Ver-

---

ihre iranische Herkunft umfassend aus, auch für Wolfram. Es scheint mir danach sicher, daß es sich hier um eine mittelmeerisch-abendländische Vorstellungskonstante handelt, deren östliche Herkunft auch bewußt war – im Zusammenhang mit der Mittelmeerreichs-Mythologie, die Wolfram ja auch sonst so wert ist –, und daß Wolfram sie bewußt zur Erweiterung seiner Vorlage Chrétien verwendete. Ob aber, trotz ihrer Einheitlichkeit in Wolframs erster und dritter Welt, trotz seiner eigenen Querverbindungen, hier »die« zweite Quelle (Kyot) steckt – das bleibe der weiteren Forschung überlassen.

Literatur zur Theologie des Grals und der Trevrezent-Szene: s. in dieser Anm. oben. W. J. Schröder und Wapnewski haben die gründlichsten und solidesten Hinweise gegeben, daß an keine ketzerische Sekte zu denken sei, wohl aber an eine allgemeine laienreligiöse Bewegung, die sich hier spiegele. Nur das Bild dieser laienreligiösen Bewegung möchte ich, stärker auf die Literatur gestützt, anders, breiter und freier vom Konventikelhaften darstellen. Ausgezeichnete Bemerkungen zu Wolframs Theologie »zwischen Dogma und Legende« gab zuletzt P. B. Wessels Beitr. (de Boor-Schröbler) 77, 1955, S. 112–135. Auch auf die besonnenen Darlegungen von Carl F. Bayerschmidt, W. v. E. Christian Faith, GR 29, 1954, S. 214–223, ist hinzuweisen.

[10]) W. J. Schröder unterscheidet in seinem Buch (S. 40) 1. Kultmotive, 2. Handlungsmotive, 3. Stimmungsmotive. Die Dreiteilung folgt aus seinem Über-Konkretisieren der Gralsbeschreibung zum »Kult«, in dem Parzival Priester »ist« und mit der »Gralsfrage« (es ist aber doch eine Amfortas-Frage bei Wolfram) die Einsetzungsworte zu sprechen hat; ebenso Über-Konkretisierung der inneren Parzival-Handlung zur »mönchischen« Laienfrömmigkeit; die »Stimmungsmotive« bleiben dann als Rest. Seine an sich wichtige Unterscheidung – deren bedenkliches Forcieren, als Grundzug seines Buches, die Kontrolle durch einen breiteren methodischen Unterbau forderte – versuche ich unten aus der Struktur des Gegensatzes in Wolframs ganzem Werk zu verstehen.

kündigung die Ehe beim Gral erlaubt. Sein Dienst besteht im Streiten für den Gral, was aber hier noch weniger als bei den Rittern konkret sichtbar gemacht wird.

Der Gral selbst ist bei Wolfram ein »Ding«, ein »Stein« mit Namen lapsit exillis, das größte Wunder auf Erden (235, 24), Fülle aller Weltsüße fast wie das Himmelreich (238, 22). Nur Getaufte können ihn sehen. An Festen wird er von einer Jungfrau – allen andern ist er zu schwer – und von Jungfrauen umgeben vor der Gralgemeinde ausgesetzt, wie eine Reliquie, und zaubert wie ein Tischleindeck-dich deren feierliches aber irdisch reiches Mahl: *spîse warm, spîse kalt* . . ., dazu beliebiges Getränk. Auch die Minne-Büßerin, die Rekluse Sigune wird von diesem Gralswunder gespeist; auch das Taufwasser zu Feirefiz' Taufe spendet er so. Dazu hat er die Kraft, jeden, der ihn erblickt, eine Woche lang am Leben und in seinem Alter zu erhalten. Aber er heilt nicht Wunden noch Leid. Seine Kraft hat er von der »kleinen, weißen Oblate« (470, 5), die eine Taube am Karfreitag vom Himmel auf ihn niederlegt. Die Taube ist seit Amfortas das Gralswappen.

Gralsgeschichte. In Buch IX erzählt Trevrezent, daß die im Kampf Luzifers gegen Gott neutral gebliebenen Engel auf Erden beim Gral waren, ehe er dem Titurelgeschlecht anvertraut wurde. Ihr Schicksal bleibt ungewiß. In Buch XVI (798, 1–30) nimmt Trevrezent das als zu Parzivals Trost erdachte Lüge zurück: sie sind verdammt [11]). Entdeckt wurde, so erzählt Wolfram selbst, das Gralgeheimnis kraft astrologischen Wissens durch den Heiden Flegetanis, christlich gedeutet sowie mit dem Titurelgeschlecht und dem Artuskreis (455, 13) in Verbindung gebracht durch den Provenzalen Kyot, den Wolfram am Schluß gegen seine einzige Erzählungsquelle, Chrétiens Perceval, ausspielt [12]).

[11]) Die neutralen Engel (zuletzt Wapnewski S. 177, Anm. 17; P. B. Wessels, – s. oben Anm. 9 – S. 121 f). gehören ohne Zweifel in das Gebiet einer mythologisierend ausgeweiteten, nicht der eigentlich christlichen Engel- und Teufellehre. Herkunft aus der Brandan-Legende ist auch mir am wahrscheinlichsten. Ihre Rolle bei Wolfram bleibt aber dunkel, vor allem im Wandel der »Gralsprämissen« (vgl. Gottfried Weber, Parzival, 1948; Wapnewski, S. 151 ff.) Wapnewskis vorzüglicher Kritik an dieser im Text nicht zu belegenden These Webers ist nichts hinzuzufügen. Aber seine Lösung, Trevrezents Widerruf 798, 1–30 als spätere revocatio Wolframs zu eliminieren, ist eine Eisenbartkur. Ich behaupte, daß Trevrezent 489, 13–19 Parzival in der Tat vom Gral »ablenken« will, auf einen »Ersatz« (*ergetzet:* nur in diese Richtung weisen W. Mohrs Belege: Festschrift Trier, 1954, S. 179) für den Gral, von hohem, wenn auch nicht gleichem Wert (18) als *prîs* (15), also in 798, 6 richtig sagt, daß er Parzival *ableiten* wollte. Wieso er aber in Buch IX zu diesem Zweck von dem ungewissen Schicksal der neutralen Engel zwischen Begnadigung und Verdammnis »gelogen« haben will, bleibt schwierig. Wenn Trevrezent etwa den Gral, durch seine Verbindung mit den Engeln des *zwîvels,* für den vom *zwîvel* soeben bekehrten Parzival minder erstrebenswert machen wollte –? Aber wie soll man die Vorstellungen vom Gral und den neutralen Engeln (471, 15; 22 und 23 f. 26) ausdeuten können?

[12]) Unter Schwieterings und Mergells Appellen an die Einheitlichkeit und Geschlossenheit von Wolframs Werken ist die ältere Kyot-Diskussion, d. h. die Suche nach einer realen Nebenquelle, ziemlich untergegangen. Vgl. Mergell Fb. S. 437 ff. Kyot mit Personen und Ereignissen im Umkreis des Landgrafen Hermann von Thüringen zu verbinden (Zeydel, s. oben Anm. 4) ist eine interessante, wenn auch vage und durch die Ketzerhypothese beschwerte Möglichkeit. Ob Ringboms und Werner Wolfs wichtige Strukturparallelen zu Wolframs 1. und 3. Welt bis zu einer

Die Handlungsmotive, die den Gral mit Parzivals Weg verbinden, hängen alle mit Leid in der Gralkönigsfamilie zusammen[13]). Von Titurels Enkeln tragen drei »Leid bei reichem Leben« (251, 12): die Frauen Schoysiâne und Herzeloyde sterben an ihren Kindern Sigune und Parzival; Amfortas lebt – tod-siech an der Gift-Wunde, die er im Minnedienst um Orgeluse, den der Gral nicht erlaubte, durch einen Heiden empfing – nur vom Anblick des Grals weiter. Der vierte, Trevrezent, lebt in Armut heiligmäßig als Einsiedler, seit Amfortas verwundet wurde. Die letzte, Repanse de schoye, ist die Gralsträgerin.

Parzival, der einzige Urenkel, schließlich der einzige Erbe zum Gralkönigtum, kommt nicht als namentlich Berufener zum Gral, sondern *unwizzende,* aber angekündigt als der, der durch seine, nochmals *ungewarnete* Frage nach des Amfortas Leid ihn heilen und das Königtum statt seiner erwerben soll (483, 20). Da er die Frage versäumt, bleibt Amfortas im Leid, und ihm selbst verkündet die Verfluchung durch Sigune und Cundrie den endgültigen Verlust von Ritterwert und -ehre.

Damit stellt sich die Frage nach Parzivals Schuld. Bei Trevrezent (Buch IX) erkennt, bereut und beichtet er verschiedenartige Verfehlungen seines Lebens bisher. Zuerst: er hat seit seiner Verfluchung durch Cundrie alle Kirchen und das Kirchenjahr bewußt versäumt, er glaubt im *haz* Gottes zu leben (332, 5 ff.), weil er Gott, der Rittertreue nicht mit seiner Hilfe lohnte, den schuldigen Dienst aufsagte, und trägt den gleichen rechtlosen Zustand als *haz* gegen Gott (441, 5 f.). Das löst sich auf in Trevrezents Belehrung über *hôchvart,* Luzifers Sünde, und *diemuot,* der allein Gottes unendliche Hilfe zu Lohn werden kann. Zwar sind es Sünden – läßliche (Versäumnis von Kirchen und Kirchenjahr), aber in todsündiger Gesinnung (Gottesfeindschaft) –, doch Parzival ist im Augenblick der Erkenntnis bekehrt, nicht einmal seine Besserung wird später erwähnt, geschweige eine Buße.

Als zweites bekennt er seine zwiefache *nôt* (467, 25 ff.): um den Gral, den er verlor, um sein Weib Condwiramurs, die er verließ. Die Ehe-Not preist Trevrezent als Verdienst für die Seligkeit, die Gral-Not will er ihm als Torheit ausreden. Beide, Gral und Condwiramurs, Erbbestimmung und Minnegemeinschaft, werden später beim Kampf gegen Feirefiz zu Helfern Parzivals angerufen (743, 13 f.), beide Nöte zusammen am Schluß gestillt.

Erst als drittes werden Parzival zwei *sünden grôz* (499, 20) enthüllt, die er aber ohne sein Wissen und Wollen beging: die Tötung Ithers, nur des *rêroups* wegen bekannt, stellt sich als Verwandtentötung heraus (475, 5; 475, 21); den Tod der Mutter über seinem Fortziehen auf Rittertum entdeckt ihm erst Trevrezent (476, 12 ff.). Auch für diese ungewußten »Sünden« legt er ihm nicht Buße auf – aber ein ganzes Bußleben und Besorgung eines guten Todes (499, 27 ff.).

Am schwersten gesteht Parzival seinen verfehlten Gralbesuch. Die Unterlassung der, wieder ungewußten Frage nach Amfortas' Leiden gilt ebenfalls als *sünde* (473, 14 und 18; über 501, 5 s. u.). Parzival wird dadurch unglücklich und ehrlos. Sigune, Cundrie und Trevrezent klagen ihn an, daß er kein Mitleid, keine *triuwe* hatte, als er, *unwizzende,* Amfortas durch die *ungewarnete* Frage zu erlösen bestimmt war – wozu ihn aber, wie zum eigenen Gralkönigtum, das Epitafjum an-

solchen Quelle, letztlich aus dem Persischen, führen, bleibt abzuwarten (s. oben Anm. 9). Für Fiktion Kyots durch Wolfram erklärt sich Hofer (s. oben Anm. 8), S. 245–248.

[13]) Wapnewski weist S. 144 f. darauf hin, verbindet aber das schon in den Artusepen strukturbedeutsame Motiv (s. unten S. 179 ff.) zu direkt mit Parzivals christlicher passio.

gekündigt hatte. Die Frage selbst ist auch bei Wolfram keine Mitleidsfrage, in den beiden Formulierungen, die er gibt (484, 27; 795, 28), sondern reine Tatsachenfrage. Trevrezent gibt auf das Geständnis nur den Rat, nach anderem wertvollem Ersatz für den entgangenen Gral zu streben (489, 13 ff.), nicht nach dem Gral! Er stellt also nur Parzivals Ritterehre vor Gott richtig, die Gralbestimmung bleibt nach seiner Meinung versäumt.

Als letztes werden, fast im Scherz, *sünden* abgetan, die mehr gegen höfische Etikette, höchstens höfisches Recht verstießen. Den Besitz des Gralrosses rechtfertigt Parzival selbst (500, 1 ff.). Aber auch daß er Repanses Mantel und Amfortas' Schwert nicht mit der Frage dankte (501, 2 ff.) auf die hin sie ihm gegeben waren, tut Trevrezent ganz nebenbei ab: *die sünde lâ bî den andern stân* (501, 5 ff., ähnlich gebraucht etwa von Feirefiz 759, 15!). Auf die unterlassene Frage selbst, wie fast durchweg angenommen wird, bezieht sich *sünde* hier nicht!

Soweit die Schuld. Sünde ist hier in keinem Falle beichttheologisch behandelt[14]). Nur für eine »Sünde« wird Bußgesinnung, nicht Buße auferlegt: für das Ver-

---

[14]) Literatur bei Mergell Fb. S. 441, Eggers Fb. S. 285. Die sehr intensive Diskussion der Schuldpunkte in der Beichte Parzivals steht zu vorletzt bei Friedrich Maurer (Leid, 1951, S. 125 ff.) so: Verwandtentötung und unterlassene Gralsfrage sind nicht Sünden im strengen Sinn; versäumter Kirchenbesuch, tristitia (Freudlosigkeit hat aber anderen, strukturellen Sinn: s. unten S. 180 ff.) und Gottesfeindschaft sind poena peccati, Folge der Erbsünde, nicht Sünden selbst; Parzivals Leid ist die Grundsituation, es ist zu überwindendes Schicksal. Zuletzt bei Wapnewski im 3. Kap. seiner Arbeit: die Verwandtentötung ist doch wissentliche und willentliche Sünde – dem habe ich den Typ der ungewußten Schuld in allen Werken Chrétiens und Hartmanns entgegenzusetzen; die unterlassene Frage ist nicht Mitleidsfrage (so mit Schwietering und den meisten zuletzt wieder L. Wolff – s. oben S. 163 – S. 263 ff.), nicht Rest von Märchenkausalität (Mockenhaupt), sondern Zeichen von Parzivals Sündhaftigkeit, dem reatus; denn seine Sünde ist Augustinisch: cupiditas statt caritas, superbia statt *diemuot;* die Lösung Parzivals ist Prädestination – das ist ein gründliches Mißverständnis so Parzivals wie Augustins. Die Mitte, Parzivals cupiditas und superbia, ist sachlich richtig gesehen, aber gerade theologisch wieder falsch. Ich setze den Zitaten aus Augustin (auch aus Thomas, Bernhard usw. usw.) schon hier einen knappen Aufsatz des Theologen Karl Rahner S. J. entgegen: Schuld und Schuldvergebung als Grenzgebiet zwischen Theologie und Psychotherapie, in seinen Schriften zur Theologie II, 1955, S. 282 ff. Hier wird als theologisch gültig von einem besonderen Kenner auch der Tradition festgestellt: theologisch gibt es Sünde nur als Tat, nicht als Verfaßtheit; schuldhafte Verfassung geht unter Umständen vorher, aber doch nur als Folge von Sünde; als Folge auch der Erbsünde z. B., aber nur als in Tat übernommene Sündigkeit (Parzivals Vogeljagd, Weggehen von der Mutter, Kampf mit dem roten Ritter als solche Tat-Sünden zu interpretieren, ist absurd; den Tod der Mutter, die Verwandtschaft mit Ither fügt der Dichter sorgfältig als ungewußt und ungewollt bei!); gegen Gott gibt es nur eine Sünde, superbia, aber in der gegenständlichen Lebenswelt nur verschiedene, unterschiedene Sünden; jede Ordnungsstörung – Krankheit, seelisches Leiden, Unglück, Vergehen – ist in der Welt entweder materielles Zeichen von Schuld, also von Sünde, oder von Leiden ohne Schuld.

Daraus ist, auch als Meinung des Dichters, zu schließen: Parzival ist in tödlich sündhafter Verfassung (Gottesfeindschaft, superbia, ignorantia usw.) und in

wandtengeschick, Ithers und der Mutter Tod. Der Laie Trevrezent verspricht, als Bürge vor Gott (*wer* 402, 26), stellvertretende Fürbitte und Buße. Daß er Parzival »von Sünden schied« (501, 17, dazu 448, 26), braucht schon deshalb nicht als Absolution gemeint zu sein, weil es keine Sünden im strengen Sinne sind. Die Beichte vor dem Einsiedler ist auch weder eine sakramentale vor dem Priester, noch eine Notbeichte vor dem Laien ex desiderio sacerdotis[15]). Dafür steht am Schluß der Einkehr das bezeichnende Lob des Priesters[16]). Den Rat Trevrezents, in demütigem, aber ritterlichem Leben *des willen unverzagt* zu bleiben, bezieht Parzival auf den Gral, den er so am Schluß auch gewinnt – zum Erstaunen Trevrezents.

Zum Verständnis gehören noch die drei Lehren, die Parzival gewissermaßen als Leitmotive für die drei Stationen seiner Queste zuerst nach Artus, dann nach dem Gral erhält. Zuerst von seiner Mutter. Er befolgt sie wie ein Tor, als der er auch ausreitet: rein praktisch dumm am Bächlein ohne Furt, im Minnedienst zerstörend bei Jeschute, was er später selbst wieder gutmachen kann, im Rittertum zur ungewußten, aber nicht wieder gutzumachenden Verwandtentötung an Ither, die ihm die Ritterrüstung verschafft. Die kindliche Gotteslehre Herzeloydes bleibt, bis zur Wiederaufnahme durch Trevrezent, ohne Folgen.

Dann die Lehre des Gurnemanz. Sie führt ihn zu äußerem und innerem Rittertum und Minnedienst für Liaze, den bald die Ehe-Minne mit Condwiramurs ablöst. Diese wird auf seinem weiteren Weg und noch in der Gralserfüllung bestätigt. Ebenso die Ritterethik, einschließlich des Mitleidgebots! Der kirchlich frommen Gotteslehre des Gurnemanz sagt er nach Cundriens Flucht ab. Allein das Frageverbot aus dem Bereich des tieferen gesellschaftlichen Anstands[17]), bei Condwiramurs nur Hemmung, die sie überwindet, wird ihm beim Gral zum Verhängnis (239, 10).

Schließlich die Lehre Trevrezents. Ihr Inhalt erstreckt sich, außer den schon besprochenen Schuldfragen, auf die allgemeine Heils- und die persönliche, verwandtschaftliche Grals-Geschichte. Beider Ziel ist rechte Demut gegen Gott im weltlichen Ritterleben. Ihr Inhalt zwar tief christlich, jedoch untermischt mit mythologisierend legendären Motiven: Luzifers Gesellen, Magdtum der Erde,

---

leidvollem Geschick (Verwandtentod: wie jemand, der bei einem Autounfall seine Frau tötet) – aber ohne Todsünde! Ein Paradoxon, aber ein tief menschliches und ebenso christliches; es muß und soll auf einen tieferen Vorgang hinweisen: nicht auf Sündenlehre, Beicht- und Bußpraxis, sondern auf die Erweckung des Gewissens, der Verantwortung überhaupt und allgemein! Dazu vgl. wieder Karl Rahner, Das Gebet der Schuld, in: Geist und Leben. Zs. f. Ask. und Mystik, 22, 1949, S. 90–100, der die hier im Prinzipiellen gleiche Auffassung der beiden Konfessionen auch in ihre feineren Unterschiede verfolgt. Zum philosophischen Aspekt: Helmut Kuhn, Begegnung mit dem Sein, 1954, wo der gleiche Vorgang, abgehoben von der Existenzphilosophie, ausgezeichnet als Entdeckung des Seins durch die Entdeckung des Gewissens entwickelt wird, wenn auch die Grenzen zur Psychologie wie zur Theologie wohl nicht scharf genug gezogen werden. Auf weitere Literatur glaube ich hier verzichten zu können. Meine Ansicht berührt sich am engsten mit der W. Mohrs (Wirk. Wort 2, 1951/52, S. 148–160; Wirk. Wort 1. Sonderheft, 1953, S. 37–48; Festschrift Trier, 1954, S. 173–197).

[15]) Lex. f. Theol. und Kirche (Buchberger) Bd 6, S. 340 f. (E. Krebs).

[16]) Wieder von J. B. Wessels (s. oben Anm. 9) betont.

[17]) Vgl. die feinsinnigen, gegen Gottfried Weber gerichteten Hinweise auf die tiefere ethische Bedeutung bei Ludwig Wolff (s. oben S. 163).

Plato und Sibille; für die Gralsgeschichte sogar offen voll Geheimwissen: neutrale Engel, Astrologie. Buch, denudierter Altar und Reliquien-*kefse* zeugen für die halbgeistliche Zwischenwelt des Laieneinsiedlers, der wie Sigune weltliches Leid büßt.

Die literarischen Quellen Chrétiens (le livre?, Robert von Boron?) wie Wolframs (Kyot?) bleiben dunkel. Für die Vorgeschichte des Gralkomplexes sind viele Wege versucht worden. Der Gral gilt z. B. als Eucharistie-Symbol östlicher Abkunft (Weber), als mystischer Altarstein (Schwietering), als legendäre Kreuzigungs- und Eucharistie-Reliquie und Nachahmung der byzantinischen Messe (Burdach), als Stein vom Paradies aus dem Alexander (Ranke), als alchemistischer Stein der Weisen (Palgen), ist kosmisches Welt-Mitte-Symbol aus iranischem Priesterkönigtum (Ringbom, W. Wolf). In Parzivals Weg zu Gott und Trevrezents Belehrung spricht Thomistische Scholastik vor Thomas (Weber), Bernhardinische Passions-Mystik (Schwietering), Biblische und Augustinische Sektenlehre (Wapnewski), priesterliche Kult- und mönchische Volksfrömmigkeit einer »urchristlichen« Laienreform (W. J. Schröder), neumanichäische Gnosis (F. R. Schröder), Katharer-Häresie (Zeydel), Leid als Schicksal (Maurer). Bewußte Häresie ist auf jeden Fall auszuschließen (zuletzt Wessels).

Dabei wird öfter anerkannt, daß eine einzige Deutung nicht ausreicht (Kellermann S. 220, W. J. Schröder S. 30, W. Wolf, Festschrift Panzer, S. 76). Aber es ist doch auch unmöglich, ein kunstvolles System von Anspielungen als bewußten Bau Wolframs zu erweisen, wie Mergell wollte. Solange der Bedeutungshorizont des Gralkomplexes in Chrétiens und Wolframs Werk, solange auch Wolframs bewußte Mischung von religiöser Stimmung und Ironie (487, 12) nicht eindeutiger geklärt sind, können auch hier die möglichen Quellen nicht kritisch beurteilt werden.

Eine greifbare literarische Vorgeschichte hat nur das, was als Wolframs eigenste skurrile Zutat zum Gralkomplex gilt, ähnlich der Gahmuret-Feirefiz-Welt und z. T. mit ihr verbunden: die medizinische Salben-, Kräuter-, Tier- und Steinkunde, die Astrologie, der Schwertsegen auf des Amfortas Schwert (490, 23), die Heilsgeschichte in Trevrezents Belehrung. Das ist die Welt der althochdeutschen und frühmittelhochdeutschen religiös-pragmatischen Prosa und Dichtung, die Welt auch der früheren volkssprachlich-geistlichen Literatur in England, der späteren in Frankreich. Ihre vielartigen Quellen brauchen uns hier nicht zu interessieren. Ein Zusammenhang freilich ist gerade bei dieser Art Literatur noch schwerer konkret zu fassen als für die geschichtlichen Epen. Die Vielzahl von frühmittelhochdeutschen Werken, die Mergell als Quellen anführt, (Gral, S. 144 und 153) ist in keiner Weise bewiesen, sogar die Hinweise auf Physiologus, Brandan und Tundalus (W. J. Schröder S. 258 ff.) sind es noch nicht. Die religiös-pragmatische Literatur ruht, so sehr sie von Übersetzung aus dem Lateini-

schen lebt, noch stärker als die Kreuzzugsepik auf einer breiten Schicht volkstümlicher Vorstellungen auf. Zur Untersuchung der Abhängigkeiten müssen erst noch genauere Kriterien entwickelt werden. Daß Wolfram viel von frühmittelhochdeutscher Literatur bekannt war, ist zunächst wenig wahrscheinlich. Denn sie wurde zum großen Teil nur in geschlossenen Kreisen tradiert und mehr noch in Bearbeitungen »verbraucht«[18]).

II. Die Bedeutung der drei Welten und ihr Horizont

1. Abenteuerwelt. Die Bedeutung von Wolframs Orient, als Kern der Gahmuret-Beziehungen, scheint zunächst nur in ihrer skurrilen Phantastik, bis in die Namen hinein, zu liegen. Der Schluß aber greift, wie wir sahen, weiter. Steht des christlich gewordenen Feirefiz Ostreich dem westlichen Gralsreich verwandt-verbunden zur Seite, so visiert damit Wolfram einen weltpolitischen Frieden im alten Mittelmeerreich. Das Christentum trägt ihn: Feirefiz' Taufe und Ehe mit Repanse de Schoye. Aber mehr noch sind es märchenhafter Reichtum, Rittertum und Minnedienst, die schon vor Feirefiz' Taufe eine Gemeinschaft von Ost und West bilden.

Und doch nimmt Wolfram damit nicht nur den Stoff, sondern auch ein Grundmotiv der deutschen Dichtung seit dem Annolied auf, nur in später Märchenverkleidung: die Reichsgeschichte als christlicher Anti-Mythos. Schon die Prologstrophe des Annoliedes spricht es ausdrücklich aus:

Wir hôrten ie dicke singen
von alten dingen
wie snelle helide vuhten
wie sie veste burge brehen
wie sich liebe winnescefte schieden
wie riche kunige al zegiengen . . .

Hier wird nicht nur die Horazische Definition des carmen heroicum zitiert[19]), sondern auch der Inhalt tragischer Geschichtsdichtung von antiken Heroën und mehr noch von germanischen Völkerwanderungshelden. (Die fast wörtliche Übereinkunft mit der späten Einleitungsstrophe des Nibelungenliedes macht das Typische noch evidenter.) Ihr stellt das Annolied christliche Heilsgeschichte und historische Weltreichs- und Bistumsgeschichte entgegen, als gegenwärtige und persönliche, als ganze Verpflichtung des Menschen, als memento mori:

---

[18]) Dazu ausführlich Merker-Stammlers Reallexikon, 2. Aufl., 1955 f., s. v. Frühmittelhochdeutsche Literatur (Kuhn).

[19]) *Res gestae regumque ducumque et tristia bella:* Horaz, Ars poet. = Ep. ad Pirones 75 f.; vgl. Irene Behrens, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vom 16. bis 19. Jhdt., Stud. z. Gesch. d. poet. Gattungen, 1940, S. 20.

Nu ist zît daz wir denken
wie wir selve sulin enden . . . ,

wie es dann Anno als heiliges Zeichen dokumentieren soll.

Dieser Gegensatz bedeutet mehr und anderes als die verschiedenen Äußerungen über das Verdrängen von cantus obscoenus laicorum vorher[20]). Denn hier steht gegen ein älteres, auf die zeitlose heroische Einzelpersönlichkeit bezogenes Geschichtsbild – verbindlich nur im Sinne der Herkunft, des Ursprungs: als Mythos – eine volkssprachlich neue, gelehrte Welthistorie, deren Schauplatz der historische Raum des Römerreiches wie des Christentums ist, bewußt historisch zurückverfolgt bis Babylon und Ninive, aber verbindlich für das Heil jedes Einzelnen jetzt im »Reich«, das als politisches zugleich Reich Christi in dieser Welt ist.

Solche Welthistorie bleibt allerdings weit entfernt von der Erkundung des Historikers »wie es gewesen ist« – sogar nach mittelalterlicher Auffassung, nicht nur nach antiker oder neuzeitlicher. Es geht dem Annolied und der ihm folgenden deutschen Dichtung nicht um Wissen, aber auch nicht nur um die Sünden-, die Teufelsangst des Einzelnen und seine Buße, wie noch in der althochdeutschen Literatur. Sondern es geht um die Deutung, bzw. Umdeutung eines kollektiven Bewußtseins. Die antike Abstammung der vier deutschen Stämme, die Geschichte der vier wachsend universalen Weltreiche im Universaldrama der jüdisch-christlichen Heilsgeschichte, und darin immer wieder die geschichtliche Verbindung von Orient und Okzident – sie dienen hier trotz des memento mori auch als allgemeine Orientierung der Gegenwart an »Ursprüngen«[21]), als ihre Ver-Gegenwärtigung für das jetzt in der Breite erwachende kollektive Selbstbewußtsein des geistlichen und weltlichen Adels. Sein neuer Mythos ist der alte Mittelmeerraum, der von Babylon und Ägypten, vom Schauplatz des Alten Testaments an bis zum römischen Reich und der christlichen Kirche »die Welt« war, gestört zwar

[20]) Otfrid Ad Liutbertum (Erdmann) 6 f. Wolfgang Stammler hat ZfdPh. 70, 1947/48, S. 10–32, alle diese Stellen noch einmal gesammelt und richtig als Zeugnis für eine breite nichtliterarische Schicht von Literatur gewertet, aber das alte romantische Vorurteil für die verlorene und gegen die erhaltene Literatur nicht ganz überwunden. Der Versuch Karl Haucks (vgl. Mittellateinische Literatur, in Stammlers Aufriß Bd 2, 1954, Sp. 1841 ff.), diese Schicht auf breitester Grundlage, von der germanischen Archäologie bis zur Mittellateinischen Literatur, aufzudecken und geschichtlich zu ordnen, verdient schon der bewundernswerten Ansätze halber Erfolg, wenn er sich jetzt auch noch schwer beurteilen läßt. Hier lebt jedenfalls das im Text gleich genannte mythisch-heroische Geschichtsbild.

[21]) Über Mythos als Frage nach dem »Ursprung des Gegenwärtigen« vgl. die unten S. 177 f. genannte Literatur, dazu Ernst Cassirer, Philosophie der Symbolischen Formen, Bd 2, 1925 (im Wiederabdruck der Wiss. Buchgemeinschaft ist das Jahr S. IV verdruckt in 1923). Ein Beispiel für »Mythisierung geschichtlicher Epochen« zur geschichtlichen Volkssage gibt Josef Dünninger im Jahrb. f. Bayr. Volkskunde, 1953, S. 11.

durch die islamischen Eroberer, aber mit den Kreuzzügen als europäisches Ziel, als Weltmittelpunkt Jerusalem[21a]) wiedererstanden und in Deutschland sogleich mit dem Gedanken des Romanum Imperium verbunden. Dieser neue christlich-politische Mythos fordert die gelehrte Mythologie des geistlichen Dichters heraus, fordert sie in der Volkssprache.

Hier liegt der Antrieb für die Entwicklung der volkssprachigen, aber zuerst noch von Geistlichen geschriebenen Epik in Frankreich und Deutschland. In Frankreich zunächst kaum nach dem Orient gerichtet, für ein sogleich mehr lokal-nationales und zeitgenössisches Kollektivbewußtsein, kontaminiert mit dem tragischen Heroënepos zur chanson de geste. In Deutschland zunächst für ein konservatives, reichs- und heilsgeschichtliches Kollektivbewußtsein, wie besonders deutlich etwa auch am lateinischen Ludus de Antichristo abzulesen. Auch die deutsche Epik aber läßt die geschichtliche Rückverbindung zusehends fallen und wird, wie wir sahen, unter französischem Einfluß mehr und mehr zeitgenössisch, dabei zugleich zusehends märchenhafter, sagenhafter, legendärer.

Wolframs Ausgleich von Ost und West ist ein End- und Wendepunkt dieses vor allem deutschen, antimythischen, aber selbst fortschreitend mythisierten Geschichts- und Raumbewußtseins der Kreuzzugszeit. Für seinen rein höfischen und märchenhaften Aspekt mag die Gattung, der höfische Roman, mitverantwortlich sein – im Willehalm nimmt Wolfram das gleiche Ziel auf, nun aber mit der Handlung und dem Schauplatz der chansons de geste[22]). Es mag auch Abkehr von den politischen Verhältnissen der Zeit mitspielen, vom Schicksal der staufischen Reichspolitik, von der widerspruchsvollen Fürstenpolitik der Zeit, derselbe Konflikt wie bei Walther, mögen andererseits mehr zeitgenössische Anspielungen verborgen sein als wir bisher ahnen. Doch würde dieser Aspekt auf jeden Fall zu kurz greifen. Denn Wolframs Gestaltung der alten Mittelmeer-Weltreichsidee, sein höfisch-christlicher Ausgleich von Ost und West muß zusammengesehen werden mit Parzivals Weg: mit der Gestaltung der Artuswelt, durch die er führt, und der Gralswelt, in der er sich vollendet.

2. Artuswelt. Die Bedeutung der matière de Bretagne, insbesondere in den Werken Chrétiens und seiner deutschen Nachgestalter scheint, folgt man der communis opinio, klar. Sie dient der Verklärung des Rittertums, des Feudalismus. Eine typische Ideologie – und da ist es nicht weit bis zum Schema vom sozialen Unterbau und ideologischen Überbau. Erec »verliegt« sich, Iwein »verfährt« sich, damit beide das optimale Verhältnis von

---

[21a]) R. Röhricht, Die Kreuzzugspredigten gegen den Islam; Briegers Zs. f. Kirchengeschichte, 1884, S. 561.

[22]) Literatur zum Willehalm: Eggers Fb. S. 288. Die Vermutungen von Ludwig Wolff, DVjs. 12, 1934, S. 504–539, über den von Wolfram geplanten Schluß gehen genau in diese Richtung. Anders Wolfgang Mohr, Wirk. Wort. 2, 1951/52, S. 159–160.

Ritterkampf und Minne als Lehnsdienst-Ideologie demonstrieren. Parzival: da wird noch die religiöse Ideologie zum gleichen Zweck darübergestülpt. Soziologische Interpretation ist bei diesen Musterbeispielen soziologisch bedingter Literatur unumgänglich, weit mehr als bisher. Aber sie kann erst angewandt werden, wenn der Text eingehend und umfassend interpretiert ist. Sonst begeht man den so häufigen Zirkelschluß, daß das soziale Bewußtsein, die Grundlage der ideologischen Deutung, zum größten Teil erst aus dieser selbst rückerschlossen war. In Wahrheit sind zwar Stoff und Form dieser Werke ganz und gar soziologisch bedingt – nicht aber ist es gerade die »Idee«[23])!

Da war das ältere, einfachere Urteil noch besser: Unterhaltungsliteratur! Nur muß man Unterhaltung mittelalterlich verstehen: als Repräsentanz, als Teil der äußeren Vollzüge, die hier *êre*, d. h. Rang und Wert sichtbar darstellen.

Doch müssen wir der Bedeutung dieses Unterhaltungs-Stoffes in den Artusepen genauer nachgehen. Die motivgeschichtliche Forschung hat schon lange auf nahe märchen- und religionsgeschichtliche Parallelen hingewiesen. Nur nahm sie sie als Quellen in Anspruch. Dann bleibt aber für die ideell und formal hochgezüchtetsten Werke Frankreichs und Deutschlands nur unselbständige und gedankenlose Depravierung solch »ursprünglicher« Motive übrig, wie es zuletzt noch R. S. Loomis demonstriert. Das verfehlt nicht nur das Bild, das die bewußte Komposition dieser Werke eindeutig bietet – davon gleich mehr –, sondern schon den Eindruck der einzelnen Motive selbst und das Bewußtsein der Dichter davon. Wir müssen sie zuerst einmal in den allgemeineren Horizont ihrer religionsgeschichtlichen Typik stellen.

Wir kommen hier überein mit den neueren Richtungen der Religionsgeschichte, die sich von kausaler Entwicklung weg und der Struktur-Beschreibung zuwenden. Über Nutzen und Gefahren des Strukturalismus überhaupt ist hier nicht zu reden – ihn richtig zu benutzen fordert auch für uns schon die eingangs geschilderte Forschungslage. Hier genügt es, drei verschiedene Wendungen des religionsgeschichtlichen Strukturalismus anzuführen: G. van der Leeuw, Phänomenologie der Religion, 1933; Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, dt. Die Religionen und das Heilige (übersetzt von M. Rassem und I. Köck), 1954, und C. G. Jungs mythengeschichtliche Forschungen zu seiner Lehre von den Archetypen, wozu ich hier nur die i. A. zur Besprechung vorliegenden Bände 6, 8 und 9 der von C. G. Jung herausgegebenen Psychologischen Abhandlungen, 1948, 1951 und 1954, zu erwähnen brauche, da die Grundschriften längst in aller Hand sind, zudem ein kritisches Referat sich in dieser Zeitschrift mit der Wirkung und den Möglichkeiten von C. G. Jungs Thesen für die Literaturwissenschaft befassen soll.

---

[23]) Dazu Hugo Kuhn, Soziale Realität und dichterische Fiktion, in: Soziologie und Leben, hrsg. C. Brinkmann, 1952, S. 195–220; ders., Eine Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Kritische Reflexionen zu Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Vjs. für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 1956 (im Erscheinen).

Van der Leeuws Phänomenologie, deren im Erscheinen begriffene Neuauflage der Verfasser noch vor seinem Tode fertigstellen konnte, gibt die Zusammenschau noch in einer Art erkenntnistheoretischer Gliederung: Das Objekt der Religion: Manifestationen der Macht – das Subjekt: Mensch, Gemeinschaft, Seele – ihre Verbindung: äußere und innere Handlungen; dazu Welt und Gestalten der Religionen. Obwohl nicht ganz genügend als theoretische Grundlage (s. die Epilogumena), wird hier das Schauen der Phänomene, von der Dialektik ihres Sich-zeigens und Sich-verhüllens aus, zu einem bewundernswert eindringlichen Gefühl für die verschiedene Verbindlichkeit und Konsistenz der Religions-Formen entwickelt, sehr gefördert durch die Nähe des Verfassers zur Theologie und doch ohne alle apologetische Wertungen. Die Typen, Strukturen usw. ordnen sich zu einem so umsichtig wie behutsam gestalteten Bild der religiösen Welt und ihrer Grenze gegen Gott hin, der nicht mehr »Phänomen« ist. – Eliade greift kräftiger strukturalistisch zu. Ihm handelt es sich bei diesem ersten, systematischen Band, dem ein zweiter, geschichtlicher folgen soll, um Hierophanien, Erscheinungsformen des Sakralen. Sie werden zusammengeordnet nach sakralen Komplexen: Himmel, Sonne, Mond, Wasser, Erde, Raum, Zeit, dazu ein Überblick über Mythen und Symbole. Eine Fülle von materialreichen Durchblicken – aber nicht so sehr ihre Überschneidungen, als die Zusammenordnung des nach Art und Konsistenz Verschiedenen unter der immer gleichen Dialektik der Hierophanie, der »Manifestation des Sakralen in einem Bruchstück des Kosmos« (S. 523), zu jeweiligen Archetypen, läßt diesen Strukturalismus doch in die Nähe eines bloßen Funktionalismus geraten. Die geschichtlichen Probleme sind nicht ausgelassen, aber auch sie bedeuten nur »Historisation« der Struktur. Vgl. dazu die Kritik von R. Helm an Eliades und vor allem Dumézils, noch rigoroser psychologistischem, Strukturalismus: Mythologie auf alten und neuen Wegen, Beitr. (de Boor-Schröbler) 77, 1955, S. 333–365. – Zu C. G. Jungs Tiefenpsychologie existiert eine Fülle von Stellungnahmen aus allen Lebensgebieten, so wie er selbst eine Fülle von Erscheinungen aus ihnen bearbeitet hat, von Träumen und Zeichnungen aus psychotherapeutischen Behandlungen bis zur Alchemie, der Religionsgeschichte und den Dogmen und Kulten der großen Religionen aller Kulturen. Das alles ordnet sich ihm zusammen zu einer reichen Zahl von Archetypen, die doch das Gleiche aussagen: den psychischen Weg zum Selbst, dessen unterste, kollektiv unbewußte Manifestationen erhellend und ergänzend zu den oberen, bewußten hinzutreten müssen. Es ist eine ungeheure Fundgrube für Zusammenordnungen. Zu ihrer Benutzung durch den Historiker und Systematiker ist nur eine, aber entscheidende Grenzbestimmung zu machen. Wie erkenntnistheoretisch für Jung die Psyche die Welt »enthält«, so enthält sachlich für ihn der Archetypus die Geschichte und die Gegenwart. Alles kann alles sein, d. h. alles ist Psyche, Ganzheit der Psyche in ihren Schichten. Für den Historiker, den Theologen, den Philosophen handelt es sich jedenfalls um das Gegenteil: um das Einmalige und Besondere, um das Verbindliche und um das Gestaltete als einmalige Situation, um die Welt und das Sein als Korrelation zum Ich, zum Selbst, zur psychischen Ganzheit und Produktion. Wo diese Grenze überschritten wird, fängt der Dilettantismus an.

Auf die verschiedensten Anwendungen religionsgeschichtlicher und tiefenpsychologischer Gesichtspunkte für die Artussagen, die Heldensage usw. kann ich hier im einzelnen nicht eingehen (z. B. J. Weston; H. Zimmer, Dt. Beitr. z. geist. Üblfg. 2, 1953 u. a.). Ich ziehe nur die jüngste, an sich tüchtige Arbeit von Antoinette Fierz-Monnier, Initiation und Wandlung, 1951, weiter als Beispiel an, um meinen Gesichtspunkt davon abzuheben.

Es ist nicht schwer, in Artus eine Entsprechung zum Typ des zentralen aber funktionslosen Himmelsgottes, Weltherrschers usw. zu sehen; in seiner Tafelrunde den Typ der Weltmittelpunkt-Symbole; in den Minne-Paaren die Struktur der Syzygien, die Symbolik der polaren Ergänzung mit ihrer typischen Ambivalenz[24]); in den Questen schließlich die Struktur der Suche nach dem Mittelpunkt, der Einheit, nach dem Selbst; in den Turnier- und Schönheits-Siegen seine Bestätigung. Aber das sind doch nur sehr allgemeine Analogien zu den selbst nur analogisch zusammengebrachten Symbol-, Kult-, Mythen- und Märchen-Parallelen, wie sie, in jeder der genannten Darstellungen religionsgeschichtlich reichlich belegt, auch sonst in den Literaturen sich fänden.

Genauer spricht eine begrenzte Zahl von Handlungsmotiven, die, in charakteristischer Abwandlung, in den Chrétienschen und nicht-Chrétienschen Artusgeschichten immer wiederkehren.

Der Erec, Chrétiens und Hartmanns Erstling[25]), verwendet zur Handlung noch die wenigsten: schimpfliche Niederlage Keies; Eindringen in ein durch schwere Bedingungen unzugängliches, selbst ambivalentes Freudenland (Joie de la court).

Lancelot: Von den zahlreichen magischen und märchenhaften Episoden in Ulrichs von Zatzikhofen biographischem Lanzelet enthält Chrétiens episodischer Karrenritter nur einen Teil, wenn auch mit Wundern genug. Halten wir nur fest: die wunderbar bedingte Burg; Gefangenschaft, Minnelähmung des Helden; Befreiung der Ginover; dazu die Parallelhandlungen um Keie und Gawein.

Yvain-Iwein: das wunderbar bedingte Land (Zauberbrunnen, ambivalente Minneherrin); Keie-Handlung (in Gesprächen) und schimpfliche Niederlage Keies; die Botin Lunete am Artushof; Minnewahnsinn des Helden, später absichtliche Namenlosigkeit (der Ritter mit dem Löwen); Entführung der Ginover in der, nur berichteten, Gegenhandlung Gawans im Hintergrund des zweiten Teils

---

[24]) Beispiele: Enite: arm-reich, gut-schlecht; Laudine: Feindin-Freundin; Condwiramurs mit ihrer keuschen Selbstpreisgabe; Orgeluse für Gawan: schon im Namen und in ihren Taten doppelsinnig; Antikonie für Gawan, usw. – überall wird von den deutschen Nachdichtern die Ambivalenz überdeckt, vertuscht.

[25]) So Hofer auch für Chrétien (s. oben Anm. 8) S. 49. – Ich übergehe hier und im folgenden fast durchweg die Unterschiede der Chrétienschen und der Hartmann-Wolframschen Fassungen, wo es sich wesentlich um die bei beiden gleichen, von den Deutschen übernommenen Handlungselemente im Großen handelt. Ich lege dabei sogar die deutschen Werke zugrunde, auch wo sie nicht wie Eilharts Tristrant und Ulrichs Lanzelet verlorene französische ersetzen müssen, wie ich auch der Einheitlichkeit halber meist ihre Namensformen durchführe: einfach deshalb, weil ich sie genauer kenne als die französischen. Die feineren Unterschiede besagen jedenfalls nicht das, was man sehr lange darin sehen wollte: Überlegenheit sei es des schaffenden oder des nachahmenden Teils, auch nicht bei Wolfram, wo zur Fortführung hinzu auch die stärkere Umbildung des Ganzen unbestreitbar ist. Denn das Gleiche geschaffen und verstanden zu haben, sogar umbildend verstanden, das ist zunächst einmal beider Stärke. In diesem Sinn ist auch die sonst so wertvolle Arbeit von Mergell zu korrigieren: Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen, 2. Teil, Wolframs Parzival, 1943.

(Gawan »fehlt« bei der Entführung der Ginover und, im Gegensatz zu Iwein, bei der Rechtshilfe für Lunete und gegen den Riesen Harpin, er kämpft für das schlechtere Recht der älteren Schwester); zum Schluß unentschiedener Zweikampf mit Gawan.

Perceval-Parzival: Namensuche, Dümmlingsmotiv und Namenlosigkeit später (der rote Ritter); Keie-Handlung (Cunneware) im Hintergrund und Besiegung Keies; Minnelähmung (Blutstropfenszene); die Botin Cundrie am Artushof; Gawanhandlung, hier im Vordergrund (VII–VIII; X–XIII), und unentschiedener Zweikampf mit Gawan als Schluß (bei Wolfram nochmal mit Feirefiz). Die typischen Motive des Artuskreises greifen aber auch in die Gralswelt über: Queste nach der bedingten Burg (Gralburg – vierfach bedingt: durch Unzugänglichkeit und Verteidigung, dazu Unauffindbarkeit und für Parzival die ungewußte Frage!) zur Befreiung der Gralfamilie aus Trauer (Amfortas); dazu Gawans parallele Queste nach der bedingten Burg (Schastelmarveil: auch nach Aufforderung durch die Botin Cundrie!), zur Befreiung der Frauen des Artusgeschlechts dort (Ahne, Mutter und Schwester), mit seinem Minneweg verbunden.

Das sind typisch verwendete und varierte, strukturell immer bedeutende Motive, die Hauptbausteine des Artuskreises. Stellen wir sie in eine motivtypische Reihe: 1) zu Anfang Neutralisierung oder Namenlosigkeit des Helden, freiwillige Namenlosigkeit später; 2) seine wehrlose Lähmung, Wahnsinn, sogar Scheintod (Erec) bei getrennter Minne; 3) Trauer im Bereich der glänzenden Zentralfamilie selbst (unmotivierte Trauer an Artushof im Erec; Entführung Ginovers mit typischer, unmotivierter Ambivalenz für deren Charakter; Wunde des Amfortas im Gralbereich); 4) Eindringen des Helden in das bedingte Freudenland, Wunderschloß usw. (wieder mit dessen typischer Ambivalenz von Glück und Unglück); 5) Zweikampf des Helden einerseits mit Keie (diesem Prototyp der Ambivalenz im Artuskreis, die von den Deutschen, Hartmann und Wolfram, mit rührender Mühe doch nicht erklärt werden kann), funktionell immer der »Lästerer«, endet in schimpflicher Niederlage – Zweikampf andrerseits mit Mabonagrin (Erec) oder Meleagant (Lancelot) als Antitypen, im Iwein und Parzival mit Gawan, dem Helden, immer vor dem Abschluß; der Kampf mit Gawan immer unentschieden, als irrtümlicher Kampf gegen sich selbst, gegen das andere Ich interpretiert. Das sind nicht nur typische Vollzüge vieler religionsgeschichtlicher Mythen und des Märchens: Initiation, Krise, Wandlung, Wiederherstellung der »Mitte«. Es sind auch geradezu archetypische Produktionen im Sinne C. G. Jungs, sie könnten nicht deutlicher die Geschichte einer Analyse, eines Weges zum »Selbst« darstellen. Ich vermeide allerdings absichtlich genauere Parallelen, so nahe sie liegen, und ebenso die Deutung zahlreicher Detailmotive. Die Arbeit von Fierz-Monnier zeigt als Beispiel, wie leicht man damit den Klang und das Gewicht der Dichtung verfehlt. Und daß auch die allgemeinere Deutung nicht trifft, oder besser: nicht genügt, werden wir gleich sehen. Aber man muß zuerst einmal den Anspruch dieser Motive auf typische mythenhafte Bedeutung ernst nehmen.

Der Anspruch ist bewußt: nicht nur die Variation und wechselnde funktionelle Eingliederung der Motive bei Chrétien zeigt es, sondern auch ihre Geschichte in der Artusdichtung, wie wir sie von Chrétien und seinen deutschen Nachdichtern aus sehen[26]).

Es scheint mir sicher, daß im 12. Jahrhundert diese Artusmotive, noch halb als unheimlich gescheut, frei schwebend, ob als *contes* oder wie sonst, über Europa hin bekannt wurden. In den französischen Vorlagen von Eilharts Tristrant und Ulrichs Lanzelet finden sie, und zwar schon charakteristisch variiert, doch wohl vor Chrétien Aufnahme und Gestalt.

Der entwicklungsgeschichtlich sicher frühe Tristrant Eilharts, d. h. meist seine französische Quelle, zeigt sie in einen scheinbar biographischen Roman eingefügt: Erzählung jedoch zuerst von der Fern-Minne im Stil der Werbungssagen (mit z. T. germanischen Namen: Isalde, Morolt), dann episodische Illustration zu Thesen der früheren französischen Minnetheorie! Nicht nur die bekannte, wenig besagende Artus-Episode, sondern auch die typischen Motive: Zur Ankunft bei Marke Namenlosigkeit (absichtlich hier!); Zweikampf mit dem Anti-Typ (Morolt); das bedingte Land noch im Sinn der Werbungssagen (Irland); die Entführung der zentralen Frau (Gandin-Episode), überhaupt ihre noch wörtlich erotische Ambivalenz (Isalde I zwischen Marke und Tristrant, umgekehrt Isalde II und das mutige Wasser); die magische Auffassung der Minne (Goldhaar, Fahrt ohne Ziel, Zaubertrank); schließlich das ambivalente Minne-Land (Waldleben) – sie alle sind sicherlich in das ältere Schema der Werbungssagen, und zwar als Früh-Typen der Artusmotive, eingefügt! Gottfried von Straßburg (bzw. schon Thomas) rationalisiert dann vieles davon oberflächlich, aber die Grundzüge behält er bei, das Waldleben steigert er ins Allegorische.

Der Lanzelet Ulrichs von Zatzikhofen, d. h. wohl wieder zum größten Teil seine französische Quelle, gibt schon einen Artusroman. Wieder mit biographischer Anlage; die sehr unmotivierten märchenhaft aufgefaßten und addierten Grundmotive (z. B. Namensuche und Minneweg = Auftrag der Meerfee; mehrere Gefangenschaften, z. B. im Freudenland Limors und Zauberlähmung in der Burg des bösen Mabuz; ausgeführte Entführung und Befreiung Ginovers; Zauberländer und Zaubergärten, Boten, Minnezelt und Mantel-Probe, Schlangenkuß usw.) bleiben in derselben kompositionellen Vereinzelung wie die vier Frauen im Minneweg des *minnesaeligen* Lanzelet, ganz wie auch im Eneasroman die zwei Frauen, Dido und Lavinia, im Minneweg des Helden (also in zeitlicher Nähe zum Eneas?). Trotz einer rätselhaft durchschimmernden Gesamtkomposition in Richtung Chrétiens[27])!

Chrétien baut in sein erstes uns erhaltenes Werk, den Erec, gerade mehrere Motive auch des Lanzelet ein, die er später nicht mehr so verwendet: Die Zwer-

[26]) Das Folgende ist ein Wagnis – noch dazu auf Grund nur der Chrétienschen und deutschen Werke, ohne die französischen und keltischen Traditionen. Doch vertraue ich der Aussagekraft der Werke und hoffe, dieses Bild später auch in genauer Auseinandersetzung mit Loomis, mit Hofer, mit Bezzola u. a. festhalten zu können. Der Versuch ist jedenfalls so nicht gemacht worden.

[27]) Artusweg Lanzelets: über mehrere Aufforderungen (zuletzt Gawans), dreitägiges Turnier, bis zur Aufnahme in die Tafelrunde; im zweiten Teil Ausgang von dort und Rückkehr. Minneweg Lanzelets: über mehrere Stationen der falschen und erreichten Minne-Einheit, hier aber in den verschiedenen Frauen je einzeln verkörpert.

genbeleidigung (im Lanzelet vor Pluris, im Erec gleich zu Anfang) –, die Rettung durch die Minnepartnerin (im Lanzelet sowohl Ade wie Iblis, im Erec ambivalentes Grundmotiv der zweiten Abenteuerreise); das dreitägige Turnier mit Wappenwechsel des Helden; die realistische Krönung zum Landesherrn am Schluß u. a. Der Anlage nach gibt er mit dem Erec aber keine Biographie, keine eigentlichen Questen, sondern zwei episodische Ausfahrten, zuerst vom Artushof, dann von Karnant, mit Rückkehren zum Artushof. Für diese klarste und schematischste Struktur unter allen Artusepen und für ihre Sinn-Gestalt – Deklassierung in Tulmein als erster, Todes-Szene in Limors als zweiter Wendepunkt! – müssen Chrétien andere Vorbilder bewußt gewesen sein. Und die Artus-Motive des Erec sind gerade die am wenigsten zauberischen. Der Erec ist überhaupt so »real« wie nur möglich, bis auf die Zwerge und Riesen, allgemeine Sagenmotive, und das Freudenland Joie de la court – die Burg Penefrec des Zwergenkönigs Guivreiz vorher bleibt noch denkbar real! Aber es leuchten darunter weitere, sozusagen unterdrückte Artusmotive hervor: zwar nicht die Entführung Ginovers im Iders-Abenteuer, wie Loomis kombinierte[28]), aber doch die, hier ganz unmotivierte, »Trauer« am Artushof, die Namenlosigkeit des Helden (beim dreitägigen Turnier). Und: Hartmann benutzt, überträgt mindestens die Namenlosigkeit neu in Erecs noch unbeschriebene Jugend, die Trauer am Artushof in sein Mitleidsmotiv.

Auf diese erste, aber fast ängstlich abschwächende Aufnahme der Artusmotive folgt bei Chrétien freilich sein Karrenroman. Hier gibt es genug des Wunderbaren. Aber als Gefäß für die minnesängerische Ehebruchsminne verwendet, die ihm seine Herrin, Marie von Champagne, als *sens* auftrug; von Chrétien nicht zu Ende geführt. Da uns der Erec zeigte, daß Chrétien ihm vorausliegende Artusmotive kannte, womöglich eine Lanzeletstufe, auch eine von Tristan: er spricht von eigener, uns verlorener Tristandichtung, daß er sie aber abschwächte, so hat er wahrscheinlich seinen Karrenritter aus dem uns vorliegenden Ulrich-Typ neu zum episodischen Roman umgebildet, um die eine Ginover-Episode als minnesängerische Bindung zwischen Ginover und Lancelot darzustellen. (Die späteren Fassungen, die diese Minne aufnehmen, verraten dann Chrétiens Einfluß!)

Übergehen wir den Cligés, so vermehrt der nochmals episodische Roman vom Löwenritter Yvain-Iwein die mythischen Artus-Motive sehr stark (s. o.), aber in ironischer Distanz, als märchenhafte Komödie. Offenbar aus größerer Sicherheit, sei es seinem Publikum, sei es seinem Programm gegenüber.

Der Perceval-Roman führt den bewußten Einbruch der Artus-Mythe noch fort. Hier findet sich nach biographischer Anlage und nach Inhalt fast alles, was Chrétien an Tristrant- und Lanzelet-Motiven bisher vermieden hatte. Nur weniges allzu Statisches, wie die Mantel-, Becher-, Stein-Proben, bleibt draußen. Sonst ist nichts mehr von dem Apparat der Boten und Zauberer, der Wunder und der Ambivalenzen gespart (bei Wolfram noch vermehrt), und das neue Zentrum der Handlung, der Gral neben und über dem Artuskreis, hat bei all seiner religiösen Symbolik kräftigen Anteil daran (wieder von Wolfram verstärkt). Man kann von hier aus sagen, Chrétien habe Gestalt und Funktion des Gralkomplexes fast ganz aus dem Vorrat der Artus-Motive entwickelt – nur mit dem neuen Zweck, der Artuswelt ein nun wieder ernsthaft, religiös signiertes Zentrum entgegenzustellen.

Die übrige Artusdichtung (von den deutschen Texten: Wigalois, Krone, Mantel, Daniel, Prosa-Lanzelet) schwimmt hemmungslos im Meer der mythischen und magischen Artus-Motive. Hier kann, anders als bei Chrétien, wahllos alles »alles« bedeuten. Mythischer Sinn wird künstlerischer Unsinn. Das Urteil von Fierz-Mon-

[28]) R. S. Loomis (s. oben Anm. 8), S. 78.

nier über den Bel Inconnu gegenüber Chrétien demonstriert vom C. G. Jung-Standpunkt her die gleiche Urteilsverwirrung wie die keltische Motivgeschichte vom positivistischen. Die deutliche Verflachung, das bloß literarische Verfügen, ein Variieren in antike und legendäre Analogien ist nicht »echter«, ist auch keine Frühstufe, wie noch im Tristrant und Lanzelet, sondern Spätstufe.

Diese Entwicklungsgeschichte macht, ob das einzelne richtig oder falsch gesehen ist, doch wohl zwei Tatsachen sicher. Einerseits: die mythenhafte Bedeutung dieser Artusmotive wurde bei Chrétien und den Deutschen bewußt empfunden. Chrétiens Weg vom nüchternen Erec zum mythisch-komödiantischen Yvain, zum religiös-mythischen Gral, Hartmanns und Wolframs weiterführende Umgestaltungen neben ihren Vertuschungsversuchen können nicht leicht übersehen werden. Und Hartmann deutet es geradezu verwegen an in der überhaupt so »leichtfertigen« Einleitung seines Iwein, wenn er, für sich selbst freilich auf Artus' *êren krône* und *namen,* den Nachruhm abbiegend, von Artus sagt:

> des habent die wârheit
> sîne lantliute:
> sie jehent er lebe noch hiute. (12 ff.)

Und doch ergibt sich andrerseits dem Philologen, schon rein von seinen Texten aus, ein entscheidender Einwand auch gegen die strukturalistische mythische Deutung. Warum ist es gerade die niedere Artusepik, vor und neben und nach Chrétien-Hartmann-Wolfram, die diese mythenhaften Motive reiner, direkter, »archetypischer« kultiviert? Oder: warum machen sich die dichterischen »Klassiker« des Artusromans die Mühe der Auswahl, warum bauen sie sie kompliziert und ständig experimentierend in Zusammenhänge ein – wenn sie nur mythische Typen oder Archetypen suchten? Der religionsgeschichtliche Strukturalismus – nicht allerdings van der Leeuws Phänomenologie – endet noch immer, wie die ältere Motivforschung, beim vereinzelten Motiv und damit beim »typischsten« Beispiel, auch wo es nicht mehr als das »ursprünglichste« an den Anfang gestellt wird. Sogar Thomas Manns kluger Blick im Josephsroman auf die Dünenlandschaft des Mythos entwickelt die Dialektik der mythischen »Geschichte« (die erzählt wird, um sich selbst zu erzählen), d. h. die Dialektik zwischen mythischer Wiederholung nach rückwärts und Persönlichkeits- und Menschheitsgeschichte nach vorwärts, nur eben als in tausend Ironien funkelnde stehende Dialektik, nicht als Verlauf, der die »Geschichte« gegenwärtig ernst nimmt, sei es religiös, historisch oder psychologisch[29]).

Wir sehen: die mythenhafte Bedeutung der Artusmotive wird von unseren Dichtern bewußt einbezogen. Für die Quellenfrage können daher motivliche oder strukturelle Parallelen in einer Literatur, etwa der keltischen

[29]) Zum Mythischen hier vergleiche das scharfsinnige Buch von Käte Hamburger, Thomas Manns Roman 'Joseph und seine Brüder', 1945.

wenig beweisen. Denn bewußte literarische Absicht findet gerade im 12. Jahrhundert Material genug aus den verschiedensten Richtungen, unterliterarisch und literarisch. Antike und legendäre Motive in den Epen beweisen es. Die »Artussage« braucht nicht mehr gegeben zu haben als Anstoß und Zentrum.

Aber der mythische Sinn der Motive erklärt nicht die Gestalt, nicht den Text dieser Werke. Der Sinn ihrer Ganzheit, ihrer Struktur, Komposition, läßt über ihre Bedeutung erst ganz entscheiden.

Von der Forschungslage her gesehen ein bedenkliches Kriterium[30]). Ich setze ihr mit dem Mut zur Demonstration mein Bild entgegen. Gleich der Erstling, Erec, zeigt ein Schema, das später Iwein und Parzival zwar variieren und komplizieren, aber konsequent fortbilden:

»Der Held erwirbt sich, vom Artushof ausgehend oder auf dem Weg zum Artushof, durch eine außerordentliche Tat eine Gemahlin – was als Ausdruck der schicksalsmäßigen Vorherbestimmung zu sehen ist – und wird im Artus-Bereich gefeiert, welcher anzeigt, daß der Held eine gewisse Stufe der Vollkommenheit erreicht hat. Diese ist jedoch nicht von Dauer; der Held verliert sie, weil er schuldig wird, oder richtiger gesagt: weil er die rechte Vollkommenheit noch nicht besitzt, wird er schuldig, und damit verliert er die im Artushof verkörperte höfische Daseinsform. Er muß aufs neue durch eine Reihe von Abenteuern hindurchgehen, ehe ihm wieder die jetzt nicht mehr in Frage gestellte, höchste Vollkommenheit zuteil werden kann; sie findet ihren Ausdruck in der Schlußeinkehr am Artushof und dann im vollendeten Königtum des Helden, welches, wie es im Erec bereits anklingt, im Iwein und Parzival deutlich über den Artushof hinausführt.« (Diss. Trendelenburg – s. oben Anm. 3 – S. 9.)

Den gleichbleibenden Sinn dieser Struktur geben noch deutlicher ihre thematischen Wandlungen in Chrétiens Schaffen zu erkennen. Ich benutze hier nur die drei deutschen Werke: Erec, Iwein, Parzival, die klarsten auch bei Chrétien. Daß er selbst in bezug auf diese Struktur genau dasselbe meinte wie seine deutschen Nachdichter – nur um so viel ursprünglicher, nüchterner und zugleich athmosphärischer, als er ihr Schöpfer ist –, wäre leicht zu zeigen.

Erec findet in der Tiefe der Deklassierung (Tulmein) durch die Gemeinschaft mit Enite seine Ritterehre wieder. Ein Kampfsieg für ihn (Iders) und ein Schönheitssieg für Enite (Sperberpreis) erwerben sie, ein zweiter Schönheitssieg Enitens (Artus' Kuß) und ein zweiter Kampfsieg Erecs (im dreitägigen Turnier) bestätigen die *êre* als höchste am Artushof (Erste Glanz-Einkehr). || Im Liebesgenuß von Karnant aber geht diese Ehre wieder verloren. | Eine zweite, nun freiwillige und bewußte Preisgabe ins Abenteuer muß sie neu erwerben, über zwei Rittersiege Erecs und zwei Schönheitssiege Enitens auch hier. Aber zuerst, in absichtlich getrennter Gemeinschaft, verlockt Enitens Schönheit im Sieg nur einen Fremden in falsche Minne (Graf Galocin), führt Erecs Rittertum im Sieg nur zum *ungemach* seiner Wunde (Guivreiz der Kleine). Die Zwischeneinkehr beim Artushof, nach Keies schimpflicher Niederlage nur durch Gawans List bewirkt, bestätigt den Tiefpunkt. Erst ganz in der Tiefe gelingt dann die Wende: in zwei Niederlagen, die zu Siegen neuer Art werden. Zum zweitenmal verlockt Enitens Schönheit zu falscher Minne (Graf Oringles), aber die hier in Limors schon zum Treue-Tod

[30]) s. oben Anm. 3.

bereite Enite rettet Erec, der als Toter auf der Bahre liegt; zum zweitenmal kämpft Erec gegen Guivreiz, aber den von seiner Wunde geschwächten, unerkannt vom Freund schon besiegten Erec rettet Enite vom Tode! Jetzt erst »gilt« die Minnegemeinschaft wieder, führt steil hinauf zu höherer Ehre: Erecs Zweikampf und Sieg über Mabonagrin in der Aventiure von Brandigan, der joie de la court; Erec als Freudebringer am Artushof! (Schlußeinkehr). || Dann Krönung und bei Hartmann Heimkehr.

»Thema«: Ehre nur durch Minnegemeinschaft. Diese Minne aber hält die Ehre nur fest, wenn der Ritter Minne nicht in sich, im Genuß sucht, sondern »außer sich«: im Tode geschenkt und im Dienst der *êre* (Chrétien *honors*), *bî den liuten* bestätigt.

Iwein findet gegen Keies Rat zur Schande die *êre* des Brunnenabenteuers und gewinnt – mit Hilfe Lunetens und des Zauberrings – Laudine zur Minne-Ehe. Der Artushof kommt zum Brunnen (statt Artuseinkehr zweites Zentrum!). Niederlage Keies und Hochzeit. || Aber durch Gawans Rat zur *êre* (gegen Erecs Verliegen!) versäumt Iwein auf Abenteuern die Frist, die *triuwe* zu Laudine. | Die Botin Lunete verflucht ihn am Artushof – Wahnsinn Iweins, Heilung durch die Zaubersalbe und Hilfe für die Retterin, aber *triuwe* für Laudine – Iwein gewinnt durch *triuwe* die *triuwe* des Löwen; er ist künftig namenlos: der Löwenritter. Zwei Rechtsfälle, zwei Prozesse, fordern nun Iweins *triuwe* und Pünktlichkeit. Zuerst der Prozeß Lunetens – am Ende Iweins Zwischeneinkehr am Brunnen (wieder nicht Artushof!): unerkannt, unversöhnt mit Laudine. Dann der Erbschafts-Prozeß der zwei Töchter vom schwarzen Dorn – am Ende Zweikampf mit Gawan am Artushof. Je ein eingeschachteltes Abenteuer stellt Iweins Pünktlichkeit und *triuwe* noch auf die äußerste Probe. In den Kämpfen aber besteht er nur durch die menschlich rührende Treue des Löwen! Gawan dagegen versäumt in einer Hintergrundshandlung drei Termine zur Hilfe (Ginover, Lunete, Harpin-Abenteuer, in zweien hilft Iwein); Gawan steht im Erbschaftsprozeß für das schlechtere Recht ein, Iwein für das bessere. Diese Parallelhandlung schließt der unerkannte Zweikampf der beiden am Artushof ab (Schlußeinkehr): Erkennung. || Aber Iwein ist freudlos am Artushof. Er reitet noch einmal zum Brunnenabenteuer, und Lunete verbindet zum zweitenmal das Paar.

Thema: Zuerst Iweins *êre* gegen Keies Schande; dann Iweins *triuwe* gegen Gawans *êre*. Viel Zauber und mythische Motive – doch ironisiert fast wie im Rokoko-Märchen, eine Komödie! Darunter aber bleibt der ganze Ernst der programmatischen Struktur erhalten: Ehre und Glück gewinnt man gültig nicht in sich, hier: in eigener Ritteraventiure. Sondern »außer sich«: aus der Hand – des Märchens, durch Lunete und den Zauberring, durch den Löwen, am Zauberbrunnen!

Parzival findet, nun wirklich in einer Queste aus tiefster Tiefe (auch noch bei der ersten Artusszene!), über Rittertum und Minne zur Tafelrunde – doch dort verkündet ihm Cundrie den Fluch. || Denn sein Verlust der Ehre ging schon voraus: beim Gral. Auch Minnelähmung (Blutstrophenszene) und Niederlage Keies samt listiger Rückführung an den Artushof durch Gawan (wie im Erec) gehen voraus. So ist diese Artusszene schon mehr die traurige Zwischeneinkehr des Erec als eine erste, glänzende Artuseinkehr. | In Feindschaft mit Gott, Queste nach dem Gral und Leid um Condwiramurs geht nun Parzival namenlos, der rote Ritter, durch viele Abenteuer. Hier verdeckt ihn aber Gawans Vordergrundhandlung: Ehrverlust durch Boten und Botin am Artushof, zugleich mit Parzival; zweimal falsche, ehrelose Minne; Minne schließlich zur Orgeluse, Erleiden der Unehre, Erleiden des Zaubers, damit aber Erwerb von Schastelmarveil und der Orgeluse, Befreiung der Frauen des Artusgeschlechts. Darunter geschieht Parzivals Wende

(IX) bei Trevrezent. Zu Gottesliebe und neuem, demütigem Trotz bekehrt, taucht er dann erst zu der ganzen Folge von Zweikämpfen mit Gawan, Gramoflanz und Feirefiz wieder am Artushof auf (Schlußeinkehr). || Noch immer freudlos – da verkündet die Botin seine ertrotzte Berufung: zur Befreiung des Amfortas von Leid, zur Wiederkehr Condwiramurs', zur Herrschaft am Gral. Feirefiz' Taufe und Ehe mit Repanse de schoye verbündet der Gralsherrschaft die Herrschaft im Osten.

Thema: Artusehre gegen Gralsdemut. *Mannes muot* gewinnt erst »außer sich«, in demütiger Unterwerfung unter Gottes Willen, den »bestimmten« Beruf.

Auch in dieser äußersten Schematisierung dürfte erkennbar sein, wie alle drei Werke den gleichen strukturellen Sinn jedesmal neu schöpferisch variieren. Alle drei Helden finden zuerst einmal aus der Tiefe, wo sie nicht mehr oder noch nicht sie selbst sind, zu eigener Ehre, Minne-Ehe und Artusglanz. Nicht nur aus eigener Kraft, aber durch Erwerb und Erfüllung höfischer Artusnorm! Doch dem folgt schnell die Katastrophe: Ehrverlust, Selbstverlust! Erst in einem zweiten Weg des freiwilligen Selbstverzichts, geführt bis in tiefste Ohnmacht, Tod (Erec), Todesschwäche und Selbstmordabsicht (Iwein), Tod-Sündigkeit (Parzival) – erst da erfahren sie wirklich sich selbst, die Minne, die Welt und Gott: wenn sie aus sich heraustreten, durch demütige Tatbereitschaft an Stelle der idealen Artusnorm. Dann erst wird ihnen Ehre, Minne, auch Herrschaft und Glanz hundertfältig wiedergeschenkt, zur Dauer jenseits des Artushofes.

Es dürfte auch deutlich geworden sein, wie sehr der Iwein schon die Konstellationen des Parzival vorbereitet – obwohl von außen kein größerer Gegensatz denkbar ist. Auch Ort und struktureller Sinn des Grals sind schon im Iwein, märchenhaft als Brunnenabenteuer, geformt. Einzig das religiöse Signum kommt neu hinzu[31]).

Dieser klar programmatische Aufbau – die niedere Artusepik zeigt ihn nicht, in Ulrichs Lanzelet spukt wohl etwas ähnliches, aber in mythischer Vereinzelung – dieser Aufbau darf nun wieder nicht isoliert betrachtet und gedeutet werden. Mindestens die Form des Doppelweges ist literarisch eine, wenn man so will archetypische, Konstante.

Hier nur ein paar Beispiele. W. Schadewaldt sieht im doppelten Heimkehrweg die Struktur der Ur-Odyssee: dazwischen die wendende Krise[32]). Ähnlich ist Vergils Äneis angelegt, deren französische Nachdichtung zu

[31]) Das zeigt vor allem den schöpferischen Denkprozeß Chrétiens selbst. Wolfram aber hat sicher auch für Struktur und Fortsetzung des Parzival Hartmann noch eigens benutzt. Literatur dazu: Eggers Fb. S. 279. Ich hebe besonders Hermann Schneiders Abhandlung heraus: Parzivalstudien, SB. Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Jg 1944/46, Heft 4, 1947, der zuerst den Blick für die Benutzung des Gregorius und des Iwein durch Wolfram öffnete.

[32]) W. Schadewaldt nach freundlicher mündlicher Mitteilung, im Druck bisher nur angedeutet in der Nacherzählung in Suhrkamps Taschenbuch für junge Menschen 1946. – Auf die reiche und fruchtbare Äneis-Forschung gehe ich hier nicht ein, da ich sie anderwärts gesondert behandeln werde.

Chrétiens Ausgangspunkten gehört. Beide sind, im Gegensatz zur tragischen Ilias, Weg- und Heils-Epen! Fast im Sinn der Artusepen (Erec und Parzival!) verwenden einige hellenistische Liebesromane die Struktur: Jamblichs Babyloniaka aus dem 2., Heliodors Aithiopika aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., der späteste[33]). Dieser führt das keusche Heldenpaar nach der exponierenden Räuberszene in Ägypten – schon mit der Verlockung des Räuberhauptmanns durch Charikleas Schönheit, mit der Höhle und dem für Chariklea stellvertretenden Tod der Thisbe im Mittelpunkt! – noch zweimal unmittelbar vor den Tod. In Memphis wird ein erster, persönlicher Konflikt geschürzt von der buhlerischen Fürstin Arsake, die, verlockt diesmal von der Schönheit des Theagenes, das treue und keusche Paar schließlich zu verderben trachten muß; Chariklea steht schon in den Flammen des Scheiterhaufens – da rettet ein Götterring, die Intrigue verdirbt ihre Urheberin und führt das Paar der Götterbestimmung, der Heimat Charikleas zu, nach Äthiopien. In Meroe steht dann Chariklea, steht der mit ihr zum zeitwendenden Herrscher bestimmte Theagenes unerkannt vor den königlichen Eltern – aber am Altar, als Siegesopfer für einen glorreichen Erfolg des Königs; Charikleas Schönheit und Keuschheit, Theagenes' Keuschheit, Mut und Kraft verstricken sie nur noch mehr; doch die Führung des Helios-Apoll, der Durchbruch einer höheren Gotteslehre gibt sie endlich, endgültig dem Leben, den Eltern, einander und ihrer Bestimmung. Eine Selbstentfremdung, ein Selbstverlust tritt bei Heliodor nicht zwischen die Szenen. Er liegt jedoch ständig bereit, in Gesprächen immer wieder als Gefahr zitiert: Verletzung der Keuschheit vor der Ehe! – Aus dem 19. Jahrhundert, um auch hier Typ und Sinn dieser Konstante zu belegen: Kleists 'Marquise von O...' in W. Müller-Seidels, Hofmannsthals 'Andreas oder die

[33]) Zur Struktur bei Jamblich s. Franz Altheim, Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Mittelalter, 1948, Kap. 2 von Ursula Schneider-Menzel: Jamblichos' Babylonische Geschichten. Gegen Altheims und ihre religionsgeschichtliche Deutung bestehen Bedenken (s. unten Anm. 38). Heliodor: Aithiopika. Die Abenteuer der schönen Chariklea, übertragen von Rudolf Reymer, mit einem Nachwort von Otto Weinreich, 1950. Das Nachwort von Otto Weinreich gibt jetzt die beste Einführung in den hellenistischen Liebesroman, mit Literatur. Mehrere seiner Elemente werden in der französischen und deutschen Literatur des 12. Jahrhunderts bedeutsam: nicht nur die o. a. Struktur; auch die Verbindung des Liebes- mit dem Reiseroman und der chronikalischen Geschichtsneugier, insbesondere für Figuren wie Ninos und Semiramis, Sesonchosis u. a. als Reichsgründer; überhaupt der geschichtliche und geographische Schauplatz der hellenistisch-römischen Mittelmeerwelt; der Wahrheitscharakter des Romans: »glaubhaft sein sollende Erfindung als eine potentielle Wirklichkeit« (Weinreich S. 342), gegenüber der geglaubten Wirklichkeit von Mythos und Religion und der erkundeten des Historikers. Eine Verbindung mit unserem 12. Jahrhundert ist über Byzanz leicht möglich. Hier müßten Untersuchungen einsetzen. Die Frankfurter Diss. von Annemarie Schwander (masch.), 1945, ist unbrauchbar. Die stärkste Anregung für das Mittelalter bleibt aber Vergils Äneis.

Verwandelten' in R. Alewyns intensiver Interpretation[34]). Und Thomas Manns Josephsroman baut ganz bewußt, mit zahllosen Mythenanspielungen von Re-Osiris bis, ganz verborgen, zu Christus, den Weg Josephs so: Von daheim durch den Brunnen zu Potiphar in Ägypten – Katastrophe: Potiphars Weib – von da durch das Gefängnis zum Pharao – Erfüllung: das Einholen Jaakobs. Wobei Ägypten für die Israeliten im ganzen auch wieder ein »Drunten« ist, aus dem sie später hinaufgeführt werden.

Der Sinn des Doppelwegs ist wohl immer ähnlich. Der erste Weg führt zur Gefährdung der Helden, der Liebesgemeinschaft, durch Selbstentfremdung, Selbstverlust; der zweite mündet in einer neuen, gewissen und dauernden Möglichkeit von Selbst- und Liebes-Einheit.

Damit aber liegt noch einmal, auch für die Komposition, religionsgeschichtliche oder auch tiefenpsychologische Mythendeutung nahe. Der Weg zum Selbst, zur Bestimmung, zum Ursprung, zur Höhe, zur Dauer, ist die mythische Bahn, die von Gilgamesch bis zum Märchen Götter und Helden wandeln. Er führt in den Tod. Als Tragödie im einmaligen Untergang des Heroën, der nur im Zerschmettern die Vision einer neuen, geordneten, dauernden Welt eröffnet. Als ältere, göttliche Komödie im Götter-Mythos: hier ist der Tod die Tiefe der Wende, Initiation zur Auferstehung, zur Erneuerung der Welt; Mythos, Mysterium und Märchen zeugen davon.

Zu diesem zweiten Typ, den ich hier nicht zu belegen brauche, gehört auch der Weg der Artushelden – denen Deutschland im Nibelungenlied den

---

[34]) Walther Müller-Seidel, Die Struktur des Widerspruchs in Kleists Marquise von O . . ., DVjs. 28, 1954, S. 497–515. Durch das Dunkel des Kampfes und der Ohnmacht verwandelt zur unglaublichen Schwangerschaft, entschließt sich die Marquise schließlich zu dem ungewußten und ungewollten Kind, zur Mutterschaft als »heilige und unerklärliche Einrichtung der Welt«. Hier aber entsteht erst ein neues, entscheidendes Existenzproblem: sie nimmt die Mutterschaft an, fast wie eine heilige Empfängnis – aber nicht die, selbst durch Todesbereitschaft und Demut gegangene, sühnende Liebe des Grafen; für ihre Person will sie neutral bleiben, versagt ihr »Gefühl«. Erst am Schluß findet sie auch sich selbst, die Einheit im Kleistschen Gefühl, die Einheit von Mutterschaft und personaler Liebe! Man könnte das Strukturprinzip noch anders nuancieren als es Müller-Seidels »Widerspruch« tut. Die Struktur selbst scheint mir schlagend bewiesen, im Widerspruch zu den bisherigen Deutungen.

Richard Alewyn, Andreas und die wunderbare Freundin, Euph. 49, 1955, S. 446–479. Andreas sollte als »Reise« einen zyklischen Weg gehen: zuerst zur Geliebten, Romana – dann von ihr fort, um in Venedig durch die, psychisch gespaltene, Wunderbare Freundin und Scaramozzo sich erst eigentlich zu finden – und so zur Geliebten zurück. Alewyn weist Hofmannsthals psychologische Vorstudien (auch Freud) über geteiltes und ganzes Selbst nach. Der Roman aber sollte, wie Alewyn zeigt, nicht eine psychische Demonstration, sondern eine »metaphysische Ausweitung« der psychischen Frage werden. Vgl. die Fülle von Zitaten bei Alewyn über Selbstfindung, sich gewinnen, wenn bereit sich zu verlieren usw.: durch Unterweisung und Liebe.

tragischen Helden neu entgegenstellt, nachdem in Frankreich die chansons de geste durch mittelalterliche religiös-politische Konflikte der frühmittelalterlich-europäischen Tragik die Spitze abgebrochen hatten, nachdem sie in Deutschland der geschichtliche, gelehrte Antimythos in eine unterliterarische Schicht verbannt hatte.

Aber der Doppelweg der Artushelden läßt sich auch in diese Mythen-Deutung nicht einfangen, so sehr sie im Bewußtsein der Zeit vorhanden gewesen sein mag. Er wäre so nur als mythische Wiederholung zu verstehen – etwa als märchenhafte oder legendäre, pseudomythische Wiederholung, wie sie in den Brautwerbungen der sogenannten Spielmannsepen oder in den Verdoppelungen von chansons de geste vorher versucht wurden. Dagegen sprechen, wie ich meine bewußt, die Artusepen durch den klaren Sinn ihrer Struktur. Die mythische Deutung erweist sich wohl überall, wo sie auf diese literarische Konstante angewandt wird, als zu ungenau, zu unkünstlerisch, auch zu dogmatisch, zu psychologisch. Auch für den hellenistischen Liebesroman gilt Kerenyis Mysterien-Interpretation als gescheitert[35])!

In der gleichen Gefahr aber schweben auch alle anderen Interpretationen, die in den Artusepen einen direkten Lösungsvorgang suchen: innere Selbstentwicklung, Erlösung von außen, oder Schuld und Sühne, Sünde und Buße. Jeder inneren Selbstentwicklung widerspricht schon die plötzliche, augenblickliche Einsicht und Anerkennung der Schuld, jedesmal so betont wie nur möglich dargestellt. Sie ist keine Erleuchtung, sondern Erkenntnis einer metaphysischen Station. Vor allem: der Held findet sein Heil gerade nur im Außer-sich-sein, in einer unio mit Sinn und Wert jenseits des Selbst: als Minnedienst, Weltdienst, Gottesdienst. Jedem Erlösungsmythos widerspricht andrerseits der bewußte Verzicht der Dichter auf eine von außen erlösende Instanz. Auch noch im Gralsroman! Wolfram bestätigt ebenso ausdrücklich Parzivals *mannes muot* wie seine Gralberufung. Innere Entwicklung und Erlösung wirken höchstens zusammen.

Um Schuld und Sühne für Erec-Enite, Iwein-Laudine, für Parzival und für Gawan streiten sich Gelehrte bis zur beschämenden Kleinlichkeit der herbeigezerrten Handlungsmotive. Nicht viel anders ist es mit Sünde und Strafe. Selbst in dem von Hartmann so ausdrücklich gegen die Artusepik abgesetzten Gregorius hat noch niemand eine motivierende Sünde nach zeitgenössischer wie gegenwärtiger Theologie beweisen können. Gräßliches Geschick gewiss, *vil starc zu hoerenne* (53), Versuchung des Teufels und Prüfung Gottes – aber keine Sünde: nicht Abstammung, nicht Klosterflucht, nicht das ungewußte Inzest, nicht Zorn gegen Gott. Denn in all dem widerlegt der Dichter selbst ausdrücklich die direkte Zurechenbarkeit für

[35]) F. R. Kerenyi, Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung, 1927. Dazu, und zu Altheims Erneuerung dieses Versuchs, Otto Weinreich (s. oben Anm. 33), S. 340.

den Helden. Alle Werke Chrétiens und Hartmanns haben im Zentrum ungewußte Schuld. Sie kann und soll nicht als Sünde angerechnet werden. Sondern sie soll gerade so den Ritter dahin leiten, daß er sein Nicht-schuldig-sein von sich wirft, aus seinem sicheren Rechnen mit Leistung und Verdienst heraustritt und außer sich, durch nicht mehr rechnenden Dienst, die unio, die Minnegemeinschaft findet, die dauert. Wie Hartmann es auch in seiner Absage an den Minnesang überdeutlich selbst formuliert:

Ez ist geminnet, der sich dur die Minne ellenden muoz. (MF 218, 17)

Ebenso ist es im Parzival. Die einzigen wirklichen Sünden sind der Tod Ithers und der Mutter: aber beide ungewußt und ungewollt! Sie können nicht einmal als Folgen einer sündhaften Grundgesinnung zur Sünde gerechnet werden, sondern sind zunächst Unglück, Geschick, Schickung – aber, in der Wende, Prüfstein für Parzivals allgemeine Verantwortungserkenntnis, für sein Verhältnis zu Gott. Erst wenn er sie in bußfertigem Gesinnungswandel wie Gregorius sich freiwillig zurechnet, über jede Buß-Rechnung hinaus auf sich nimmt, sein ganzes Leben daraufhin ändert, wenn er es »verliert« wie im Feirefiz-Kampf – dann gewinnt er es, dann führt ihn das zum Heil der Seele, wie Gregorius, und zum Gral zurück.

Hinter der Suche nach direkten Sünden, nach einer kasuistischen Schuld steckt eine merkwürdig kleinliche, allzu ängstlich konkrete und historische Auffassung von der großen Dichtung, auch im Mittelalter. In den hohen Artusepen geht es ausdrücklich nicht um eine kasuistische, ritterethische oder moraltheologische Schuld – sondern um die Schuldzurechnung gerade für unzurechenbare Geschicke. Es geht, heißt das, um die Entdeckung des Gewissens, der Verantwortlichkeit und Verantwortungsannahme überhaupt, um die selbstgewiß falsche und die sachgewiß richtige Tat. Es geht um die Minne, die unio, die den eigenen Sinn und Wert im Andern findet, in der Frau, der man dient, in Gott; um die *triuwe,* die nicht mehr rechnet, sondern sich schenkt und so sich gewinnt. Dazu freilich auch um Verlust von Glück und Rang durch falsche Selbstsicherheit, um Wiedergewinn und hundertfältige Vergeltung – nach Verzicht und Umkehr und demütig-treuer Bewährung.

Den gedanklichen und ethischen Horizont dieser »Thesen«, dieses »Programmes« schon ihrer ganzen Artusdichtung lieferte Chrétien und Hartmann-Wolfram natürlich auch das Christentum, die Augustinische Tradition, die Kirche, die Liturgie. Und die zeitgeschichtlichen Möglichkeiten solcher Vermittlung müssen noch konkreter als bisher erforscht werden. Andrerseits läßt sich ein Hauptmotiv dieser Epen, das der hundertfältigen irdischen Vergeltung, in der mittelalterlichen Theologie überhaupt nicht auffinden[36]). Es ist nur einfach biblisch. Wie auch die andern Grund-

[36]) Friedrich Wulf SJ, Das Hundertfältige in dieser Welt, Geist und Leben 27,

motive der Struktur zunächst einfach biblische Grundstellen sind. Vor allem: Wer sein Leben gewinnt, wird es verlieren, wer es verliert, um meinetwillen, wird es gewinnen (Matth. 16, 24–26; Marc. 8, 34–37; Luk. 9, 23–26; Matth. 10, 37–39; Luk. 14, 26 f.; 17, 33; Joh. 12, 25). Oder auch bekannteste Augustinische: uti deo ut fruantur mundo – uti mundo ut fruantur deo[37]).

Gerade ihre Allgemeinheit verbietet, sich an häretische Traditionen zu wenden. Andrerseits verbietet ihre ganz freie, selbständige Verwendung hier – nicht nur eingeschmolzen in Märchengeschichten, sondern auch selbständig umgedacht in das nicht geistliche, nicht einmal betont christliche, ganz undualistisch genommene Laienleben, ohne Stütze durch die Theologie fast der ganzen Patristik und des Mittelalters! – diese Selbständigkeit, meine ich, verbietet es, ständig »Flocken oder Flöckchen vom Gewand« der mittelalterlichen Theologie zu reißen zur Erklärung dieser großen Dichtung. Nicht Bibel, Augustin, Thomas »lehren« diese Gedichte, womöglich in sektierischer Konventikelei, sondern ein allerdings erstaunliches, in der mittelalterlichen Theologie ganz übersehenes Laiendenken, eine Laientheologie des Menschen in der irdischen Welt, von der uns fast nur die volkssprachliche Dichtung Zeugnis gibt. Und später die Mystik – aber wieder die deutsche, nicht ihre lateinischen Quellen[38]). Theologische

---

1954, S. 419–428. Für das allerdings auch im Neuen Testament auffällige Herrenwort (Marc. 10, 29; Matth. 19, 29; Luc. 18, 30) von der hundertfältigen irdischen Vergeltung für Haus oder Brüder oder Schwestern oder Mutter oder Vater oder Kinder, die um Seinetwillen verlassen werden, findet Wulf in der patristischen und mittelalterlichen, auch noch der protestantischen Theologie nur Umdeutungen des irdischen Lohnes: entweder als der geläufigere himmlische Lohn, oder als die irdische Klostergemeinschaft, oder, nur bei Beda (PL 92, 556), als Heiligung durch eheliche Enthaltsamkeit! Zitiert aber wird das Wort wörtlich in der Kaiserchronik: ». . . *dem vergiltiz got hie zehenzecvalt und dort in himelrîche*« (2302 f.), und ganz ähnlich im Rolandslied, in der zweiten »Predigt« Karls (184 ff. – ich verdanke die Hinweise einer Staatsexamensarbeit von Elisabeth Föppl, München 1956)! Sollten dann nicht auch Chrétien, besonders Hartmann, und auch Wolfram es gekannt haben, zur Rechtfertigung des Märchentyps ihrer Schlüsse – auf welchen Typ dann Willehalm und Titurel wie Gottfrieds Tristan verzichten?

[37]) Weiteres jetzt bei Wapnewski; z. B. sich suchen = dispersio, Gott suchen = se quaerere (S. 143 und Anm. 84).

[38]) Das Verhältnis der Mystik zur höfischen Literatur bedarf neuer Untersuchung. Nicht in dem bisher oft behaupteten Sinn direkter Verwendung höfischer Minne – auch die Untersuchungen von Hermann Taigel, 'Minne' bei Mechthild von Magdeburg und bei Hadewijch, Diss. (masch.) Tübingen, 1955; und Margret Brügger, Der Weg des Menschen nach der Predigt des Joh. Tauler, Diss. (masch.) Tübingen, 1955, ergaben wie alle früheren, daß die mystische Minneterminologie ganz auf der lateinischen beruht. Aber der Grundansatz der Mystik: *abgescheidenheit*, der Wegfall alles »Eigenen«, selbst des Daseins im *heligen orden* (Mechthild), selbst der Sakramente (Eckehard), vor der unio, die ein Zu-sich-kommen durch

Einflüsse muß man sich mehr in der Form von Induktionsströmen vorstellen, als Anregung eines getrennten Stromkreises, nicht so sehr als direkte Leitung.

Die Artusepen, nach ihren mythischen Elementen bewußte Märchengestalt kollektiver Bindungen, nach ihren ideologischen Momenten bewußte Glanzgestalt feudaler Bindungen, sind ihrem programmatischen Aufbau nach ebenso bewußt anti-mythisch und anti-ideologisch. Aufruf, durch Selbstverlust und Lebenskrise, zu persönlicher Verantwortung und sach-demütiger Tatbereitschaft: zur Entmythologisierung[39])! Aber Entmythologisierung aufgesetzt auf eine bewußte, fortschreitende Mythisierung und Ideologisierung der erzählten Ereignisse! Warum so? Die Frage stellt und beantwortet in schärfster Zuspitzung der Gral.

3. Gralswelt. Die Bedeutung von Gral und Gralhandlung im Parzival, auch die Forschungsdiskussion darüber haben wir fast ganz schon in die Erörterung des Artuskomplexes gezogen. Das folgt aus dem neuen Aspekt der Artusepik, den, wie mir scheint, die Interpretation der Werke, besonders ihrer Struktur fordert. Der Gralkomplex ordnet sich ein in die mythische und ideologische Symbolik der Artusmotive, aber auch in das entmythologisierende Ziel ihrer Handlungsstruktur.

Und doch tritt im Gralkomplex das Neue hinzu. Krise und Erfüllung von Parzivals Weg bringt die Botin, Cundrie, auch hier noch zum Artushof. Aber sie entschieden sich bereits am Gral! Wie diese Verdoppelung der Zentren, wenn auch durch die Funktion des Brunnenabenteuers im Iwein vorbereitet, so zeigt auch die Verdoppelung der Helden, die spiegelbildliche

---

Aus-sich-gehen ist – dieser Grundansatz, in seiner konsequenten Absolutheit, ist auch nicht Sache der lateinischen Tradition. Wirkt da nicht der Laien-Denkprozeß, die Laientheologie weiter, die sich vorher – auch – in der höfischen Literatur gestaltet hatte? Anders Mergell Fb. S. 442, Anm. 27. – Zur Theologie im Parzival vgl. nochmals die wohltuend besinnliche Stellung Ludwig Wolffs zu Gottfried Weber (s. oben S. 163).

[39]) Damit ist das Stichwort gefallen, das meine Interpretation in den Ruf des Existenzialismus, der dialektischen Theologie, des Hineintragens moderner Stimmungen in den Parzival bringen wird. Ich glaube dagegen schon oben genug getan zu haben. Zu einer Auseinandersetzung mit Bultmanns Stichwort ist hier nicht der Ort. Man könnte jedenfalls den Parzival gerade gegen eine dialektische, existenzialistische Entmythologisierung anführen, wie vieles andere noch, könnte Bultmanns eigene, richtige und höchst scharfsinnige Exegesen anführen gegen seine auf absolute Ich-Du-Beziehung, Sein-schaffende Glaubensentscheidung usw. gebaute, ja das Sein als Prozeß selbst mythologisierende Existenzphilosophie. Im übrigen, daß Interpretationen in Richtung auf Mythos und Entmythologisierung, in dem oben versuchten weiteren Sinn, heute vielfach in der Luft liegen, mag auch etwas Moroses haben. Als Instrument der Erkenntnis ist das aber nicht schlechter oder verfehlter als das Gesunde – solange es der historischen Wahrheit dient.

Zwiesträngigkeit der Gawan- und Parzival-Handlung[40]) nach der Gral-Krise, obgleich ebenfalls schon im Iwein vorbereitet, das Neue: das Religiöse direkt, ausdrücklich gestaltet und gesagt.

Wer leugnet, daß im Gral christliche Kult- und Sakrament-Analogien sprechen, wer leugnet, daß die christliche Seelsorge Trevrezents in Buch IX den Wendepunkt bezeichnet, muß die Augen zumachen. Aber wer beides direkt christlich, kirchlich, theologisch interpretiert, tut es auch. Die fast ängstliche Säkularisierung und Laisierung von all dem bei Chrétien und noch mehr bei Wolfram, Wolframs Schillern zwischen Ernst und Ironie, die Art, wie er den Gralkomplex geradezu bewußt in die alte literarische Zwischenwelt zwischen Heilsgeschichte und Zauberspruch, zwischen Gotteslehre und Astrologie ansiedelt – all das spricht eindeutig gegen jede direkt christliche Deutung der Gralswelt. Wer das, wieder direkt, so zu erklären versucht, daß hier entweder realer Volks-Köhlerglaube – auch der höchsten Stände! – spräche, oder reales häretisches Sektierertum, oder gar reales Erbe außerchristlicher Religionen, schließlich doch wenigstens dichterisches Spiel mit den realen Sakramenten, dem Kult und der Seelsorge der Kirche – sie alle müßten erst unser historisches Wissen von der doch bekannten Umgebung Wolframs, von ihren Interessen und Taten, von der bei ihm doch ständig zitierten literarischen Umwelt auf den Kopf stellen, ehe ihren Beweisen zu glauben wäre.

Vielmehr: Die zwei Gegensätze, die wir schon in der Abenteuer- und der Artuswelt verbunden sahen, verbinden sich in Gral-Vorstellung und -Handlung als äußerste Extreme. Die eine Seite heißt jetzt: Märchen-Mythos. Parzival ist zum Gral »geboren«, der letzte Erbe, ist bestimmt durch das Epitafjum. Aber er darf es nicht wissen. Nur der *unwizzende* Besuch, die *ungewarnete* Frage des Unbekannten, und doch vom rechten Mann am rechten Ort zur rechten Zeit gesprochen, erschließt das äußerste Erdenglück für ihn und die Erlösung für seine Familie. Das ist, im Typ noch einmal verstärkt, die mythische Bestimmung, die mythische Bahn des Märchenhelden, die mythische Erkennung durch die Frage, das mythische Wunsch- und Märchenglück im Gral. Wolfram baut das aus zu einer nach allen Seiten schillernden Mythologie dunklen Stils: Gral-Ding, Frauenprozession, das verborgene Reich und der verborgene Orden, Astrologie und »Wissenschaft« aller Art um Gralsgeschichte und Amfortas' Leid, sogar die Hostientaube und die neutralen Engel sind Märchen-Wunder. Daß er dabei begierig von allen Seiten her aufnahm, was ihm nur zuströmen konnte, ist deutlich. Die zeitgeschichtlichen Möglichkeiten für christliche, jüdische, byzantinische, islamische, iranische Traditionen sind erst noch genauer zu bestimmen. All

[40]) Zu dieser Zwiesträngigkeit s. zuletzt Wapnewski S. 127 und Anm. 32; romanistisch Fierz-Monnier, S. 66 ff.: tiefenpsychologisch interpretiert; Hofer (siehe oben Anm. 8) will die Gawanhandlung Chrétien absprechen.

das übertrifft das Artus-Typische noch bei weitem an mythischer Märchenhaftigkeit.

Dann aber geht es anders aus. Der Held scheitert, ist nicht der Erwählte und Bestimmte, verfehlt das Glück – und beim zweiten Besuch ist es nicht mehr märchenhaft bedingt, die Frage nicht mehr *ungewarnet,* denn der Held ist nicht mehr berufener Märchendümmling, sondern ein Sünder (783, 7). Das ist der »Wandel der Gralsprämissen«! Ja noch mehr: der reine Mutter-Sohn, der reine Minne-Ritter verfehlte das Glück. Diese irdischen Bindungen werden nicht etwa falsch, nicht aufgehoben, aus ihnen kommt nicht einmal mehr die Krise, wie in den früheren Artusepen. Die Mutter, von dem Toren ständig im Munde geführt, dann von Gurnemanz' Ritterlehre verdeckt – sie wird seit Trevrezents Lehre in Parzivals Bußgesinnung wieder neu und nun lebenslang gegenwärtig. Condwiramurs, die der jugendreine Ritter Parzival noch vor der Gralkrise aus verfänglicher Situation keusch errang, schenkt ihm mit den Söhnen der Gral zurück – doch dazwischen liegt wieder die Trennung durch die Gralsuche, muß liegen Trevrezents Heils- und Gralbelehrung, seine Seelsorge und, noch darüber hinaus, Parzivals demütig trotzender *mannes muot.*

Das ist die andere Seite des Gralkomplexes: Nicht die sorgfältig im Laienbereich abgeschirmte, von Wolfram sogar ironisch und ernsthaft mythisch behandelte christliche Symbolik und Theologie selbst, sondern ihre Wirkung für Parzivals Leben. Parzivals zunächst auch noch märchenhafter Selbstverlust vor dem Gral läßt in der Gottesfeindschaft sein Leben direkt vor Gott als falsche Dienst-Lohn-*triuwe* offenbar werden. Dem folgt die Bekehrung in christliches Gewissen und christlich demütige Tat, mehr noch: in christlich geläuterten *mannes muot.* Und darauf antwortet schließlich die Berufung, die nun nicht mehr märchenhaft verklausuliert sein darf. Sie ist zwar auch noch Märchenwunder am Märchending Gral. Aber jetzt zugleich göttliches Wunder an einem Sünder durch das Eucharistie-Märchen Gral hindurch[41]) – weil als solches in allem Märchenzauber sachdemütig erkannt und tatdemütig erdient, jenseits jeder Rechnung von Bestimmung auf Glück, von Dienst auf Lohn dem über alles *getriuwen* Gott gegenüber – auch noch jenseits von Trevrezents heilsgeschichtlichem und Grals-Wissen. Denn nicht nur über den Artushof führt Parzivals Weg hinaus, wie schon der Weg Erecs und Iweins. Auch über den Gral von Buch V, über die wendende Lehre Trevrenzents von Buch IX hinaus, die Heilswissen, Gralsgeschichte,

[41]) Die eucharistischen Elemente der Gralvorstellung sind in alle Märchenwunder wie mit Absicht hineingestellt, bei Chrétien und Wolfram. Mit Recht weist Wessels (s. oben Anm. 9), S. 124 ff., wieder auf Eucharistie-Legenden als Quellen hin und zwar sehr viel näherliegende, als die von Mockenhaupt beigebrachten. Das 13. Jahrhundert wird ja die Blütezeit nicht nur der Eucharistie-Heilsschau (Jungmann, Missarum solemnia Bd 1, 1948, S. 152 f. und Anm. 96 und 97), sondern auch der Eucharistie-Wunder: Messe von Bolsena 1263 usw.

astrologische und sonstige Wissenschaft und Askese zu einer, von Wolfram ausdrücklich so bezeichneten halbgeistlichen Laientheologie verband: Bücherlehre (462, 11 ff.) – im Gegensatz zu Parzivals Leben und zu Wolframs eigener Fahrt *âne der buoche stiure* (115, 25 ff.).

Zum drittenmal die gleiche Gegensätzlichkeit zwischen mythisch kollektiver Bindung und persönlicher Tat, zwischen einer fast paradoxen Endstufe von Mythisierung, nun sogar christlicher, und einer fast paradox zum Selbstsein befreienden Entmythologisierung! Damit stellt sich als letzte Frage die nach dem Zusammenhang der drei Welten von Wolframs Parzival.

III. Verbindung der drei Welten. Die Welt des Abenteuers war bei Wolfram zum Mittelmeerraum geworden: dem Raum der alten Geschichte, dem Raum der Kreuzzüge, d. h. des Versuchs, diesen Raum wenigstens in Jerusalem wiederzugewinnen für den christlichen Westen. Er trägt hier nur noch die Züge des höfischen Märchens – ja, der Höchste, dem Gahmuret dient, ist der Kalif von Bagdad. Am Ende aber steht der Zweikampf des gewandelten, am Schluß wehrlosen Parzival mit Feirefiz. Ihm folgt die Minne-Taufe und Minne-Ehe des Märchenherrschers im Osten, die Vision eines christlichen, doch ritterlichen Ausgleichs von Ost und West – vor dem Gral.

Die Artuswelt, von Anfang an noch bewußter mythisch und ritterlich-ideologisch gesehen, wird im Erec in die glasklar gebaute Doppelweg-Struktur hineingestellt: Geschichte zuerst von mythenhafter ideologischer Selbsterfüllung, dann aber von der Katastrophe, dem Selbstverlust, und von neuer, gewandelter, sach- und seinsbestimmter Selbstwahl und Selbstfindung, über Artusmythe und Artusideologie hinaus. Auch hier wachsen die mythischen Elemente, bis zur fast ironisch märchenhaften Struktur und Lösung des Iwein und der sogar religiös märchenhaften Struktur und Lösung des Parzival. Doch ebenso spitzt sich die Queste des Ritters, des Menschen nach dem Selbst und dem Sein zu; sie wird so real ethisch, weit über die Realität der politischen Welt-Vision hinaus, daß sie schließlich an die Realität der mittelalterlich christlichen Kirche und Theologie stoßen muß. Sie sucht und findet den Gral als zweites, als religiöses Zentrum.

Aber die Gralswelt stellt nun nicht einfach religiöse Wirklichkeit dar, auch nicht in den laikalen Möglichkeiten der Zeit, etwa als geistlichen Ritterorden. Der Name »Templeisen« bei Wolfram kennzeichnet mit fast ironischer Schärfe die Nähe zu solcher Realität und zugleich die Entfernung[42]). Denn die militia Christi ist hier ganz und gar eliminiert, ersetzt durch den irdisch märchenhaften Graldienst, dem noch dazu jede praktische Aufgabe fehlt außer der Wahrung des Gral-Tabus. Und um den Gral versammelt sich der extremste Märchenmythos des Werks, das äußerste ironi-

[42]) Vgl. W. J. Schröders ausführliche Darstellung, Der Ritter . . ., S. 118 ff.

sche Zwielicht. Zugleich aber befreit sich an dieser Gralserfahrung die nun direkt christliche Erkenntnis vom unendlichen Dienst für Gottes unendliche *triuwe,* von bußfertiger Annahme des Geschicks als Schuld, darüber hinaus vom *mannes muot* zu demütiger Tat und von der hundertfältigen irdischen Vergeltung. Dieses von den drei Welten am meisten transzendente Handlungsziel ist zugleich das realste, gemessen an seiner religiösen, ob auch sorgfältig aufs Laien-, aufs Ritterleben eingeschränkten Geltung.

Es geschieht also, am Ende von Chrétiens Werk und bei Wolfram verstärkt, dasselbe, was in Hartmanns Werk schon nach dem Erec, parallel dazu auch in seinem Minnesang, und vor dem Iwein geschieht: ein Einbruch des real Religiösen in Stoff und Struktur der hohen Ritterdichtung.

Die Gründe, die Hartmanns Werk für ihn nennt: Todesgefahr in blühender Jugend (Gregorius-Prolog), media vita in morte sumus (AH-Prolog), der Tod seines Herrn (MF 206, 14; 210, 23; 218, 19), bleiben bis jetzt für uns privat und unbekannt. Wenn man den Zeitpunkt der vermutlichen Entstehung von Chrétiens Gralroman erwägt, die 1180er Jahre, dazu den wahrscheinlichen Zeitpunkt der Krise in Hartmanns Werk: vor 1189, dann läßt sich die Frage stellen, ob nicht, als gemeinsame allgemeine Ursache, eine neue europäische Welle von Kreuzzugs-Gesinnung im Jahrzehnt 1180–1190 dahintersteht[43]).

Aber Chrétien und Hartmann realisieren das Religiöse ganz verschieden. Beide allerdings, auch Hartmann, wie gleich zu zeigen, halten das laikale Rittertum als Gegenstand der Erzählung wie als Ziel ihres Wirkens fest. Aber Chrétien bildet den ritterlichen Gottesdienst, bildet christliche Symbole, eventuell sogar Jerusalem-Reliquien[44]), und ritterliche Christenlehre in die rein säkulare Motivsprache der Artusepen ein, sogar mythisch verschärft. Hartmann bricht aus dem Artuskreis aus, sucht und findet im Gregorius eine Legende, die zum Schluß sogar aus dem Ritterleben überhaupt herausführt, zu äußerster Askese, zur Wahl als Papst. Doch bleiben auch bei ihm diese realer geistlichen Züge bewußt märchenhaft, nur abschließendes Siegel auf eine freilich schwebende Zwischenwelt zwischen Ritterleben und geistlichem Leben. Und der Arme Heinrich korrigiert dann auch diese Stoffwahl. Das hohe Artusthema von der Selbstfindung wird zwar noch direkt auf Gott bezogen, die Krise durch Eingreifen Gottes bewirkt – genauer: durch den Zufall, das im Gregorius fast antikisch gräßliche und im Armen Heinrich medizinisch gräßliche Geschick, doch als Hiob-Prüfung. Im Armen Heinrich aber steht wieder ein fürstlich-ritterlicher Konflikt in der Mitte und die irdische Heirat am Ende: Ritterleben sogar der eigenen Vorfahren, wenn Hartmann die standesmindernde Heirat nicht rein märchenhaft religiös verstand, was nach Beyerles ständerechtlichen Darlegungen doch sehr unwahrscheinlich bleibt[45]). Und dann kehrt Hartmann zu Chrétiens Iwein-Märchen zurück. Chrétiens Lösung ist nicht

[43]) Zur Datierungsfrage s. die klare Zusammenfassung von Friedrich Neumann, Verf.-Lex. 5, 1955, Sp. 322–331. Günther Jungbluths Versuch, Euph. 49, 1955, S. 145–162, aus dem Lied MF 218, 5 Friedrich Barbarossa als Hartmanns Herrn zu erweisen, bleibt trotz kritischen Scharfsinns unbefriedigend. Der Frage der Kreuzzugs-Stimmung in den 1180er Jahren bin ich noch nicht nachgegangen.

[44]) Hofer, S. 201 ff.; Mergell, Gral S. 97.

[45]) Franz Beyerle, Der Arme Heinrich Hartmanns von Au als Zeugnis mittelalterlichen Ständerechts, Kunst und Recht, Festschrift Hans Fehr, Arb. z. Rechtsvgl. u. Rechtsgesch. Bd 1, 1948, S. 29–46.

nur künstlerisch reiner, sie ist offenbar auch die wirklichere, sogar schon im Yvain-Märchen angelegt auf den Perceval!

Die für Wolfram veränderte historische Lage spiegelt sich in seiner Erweiterung und Umgestaltung des Gralromans. Wir haben es oben schon für seine politische Vision angedeutet (S. 176) und können es nun auch auf den Gralkomplex beziehen. Es ist kein Zweifel, daß Wolfram die religiöse Wendung Hartmanns so gut kannte wie die des Chrétienschen Gralromans. Er verbindet beide, übernimmt den *zwivel* des Gregorius-Prologs und des Armen Heinrich (1004) als Begriff für den Zustand aller Artushelden vor der Selbst- und Gottfindung; verstärkt das Gralrittertum zur ritterlich-geistlichen Zwischenwelt im Sinne von Hartmanns Gregorius: als »Tempeleisen«; verstärkt auch Parzivals Schuld in der Richtung auf das ungewußte Verwandtengeschick: der Mutter und Ithers Tod. Aber er steigert auch den Märchentyp des Gralkomplexes, sogar bis ins real Astrologische, in die *wîlsaelde*, deren Widerspruch und doch auch geheimnisvolle Attraktion zum christlichen Geschick schon Jahrhunderte beschäftigte [46]). Doch all das wird überholt, sogar Trevrezents Einsiedlerleben und fromm-buntes Laien-Bücherwissen von Gott wird überholt durch Parzivals neu irdisches, Gott erkennendes, sach- und tat-demütiges Ritterleben, durch diesen neuen Trotz seines *mannes muotes*.

Dreimalige Wiederholung, eine mit wachsender Realität wachsende Zuspitzung dieses Gegensatzes! Auf der einen Seite kollektiv mythenhafte Welt: als 1. politisch, 2. ritterlich und 3. religiös-christlich mythenhafte Welt. Etwa wie *guot, êre* und *gottes hulde* Walthers in der Ritterideologie. Nur immer tiefer nach unten, immer weiter rückwärtsführend: von der politisch-geschichtlichen Mythologie der Zeit über den psychologisch-ideologischen Märchen-Göttermythos der Artushelden bis zum magischen und mythischen religiösen Symbolismus des Grals. Auf der andern Seite aber Befreiung des Selbst, Wandel des ganzen Menschen und seiner Welten durch die Konversion des Gewissens zu demütiger Tat: Parzival als 1. visionärer Einiger der politischen Welt, 2. ritterlicher Überwinder der Ritter-Ideologie und 3. laien-frommer Überwinder christlicher Laien-Mythologie. Wieder ein Greifen in immer tiefere, immer höhere Realität: Welt - Mensch - Gott. Wenn diese strukturelle Wiederholung richtig gesehen ist, dann gibt es wohl keinen Zweifel, daß hier das eigentliche Thema, daß hier der Schlüssel zum ganzen Parzival und zu seiner zeitgeschichtlichen und überzeitlichen Bedeutung verborgen liegt.

Chrétiens Werk, in Deutschland aber noch darüber hinaus Wolframs Parzival ist der hochmittelalterliche Gipfel, zugleich Abschluß und Wende eines jahrhundertlangen Laiendenkens über die Rechtfertigung des irdischen Lebens vor der Welt und vor Gott zugleich – als Thema der deutschen Artus-Dichtung ausgesprochen in den bekannten Epilogen des Erec (10 124 ff.) und des Parzival (827, 19–24).

[46]) Die *wîlsaelde* ist Thema der Faustinianus-Geschichte der Kaiserchronik, nach ihrer Quelle, den Clementinischen Recognitionen. Vgl. weiter Georg-Karl Bauer, Sternkunde und Sterndeutung der Deutschen im 9.–14. Jahrhundert, Germ. Studien 186, 1937.

Der Parzival ist, wie wir sahen, eine Summe seiner literarischen Vorgeschichte, eine Summe ihrer Stoffe und Welten, die Wolfram, immer tiefer zurück- und hinuntergreifend und immer höher hinauf, dreifach übereinandertürmt.

Welt, Mensch und Gott, so heißt es nun, werden nicht allein mit Selbstgewißheit, Normen-Erfüllung, nicht allein auf ritterlichen Dienst und Lohn hin erfahren. Dem, der so lebt, zerfallen sie vielmehr alle, er verliert sie und sich selbst, gibt Selbst-Wahl und Selbst-Adel, die Entdeckungen des Minnesangs und der höfischen Epik, gibt Selbst-Tat, betonte Hinzufügung Wolframs, dafür preis. Sogar, was als Anlage recht und gut ist und aus reinem Herzen bleibt: *mannes muot, êre, triuwe* und *minne* im Streben und Dienst nach unio, nach Vereinigung mit dem Guten, ist doch vor Gott verloren – wenn es nicht hinter dem Gralmärchen erschaut wird, demütig sich einordnend und so um die Frage wissend. Denn gerade in der unglaublichsten Welt (1), im mythischsten Menschenleben (2), im Märchendickicht um Gott (3) kann demjenigen Welt, Mensch und Gott aufgehen, der gelernt hat, sich und die Welt aufzugeben, im andern, in der unio Sein, Sinn und Wert zu suchen, die Wunder-Schicksale in Verantwortung vor dem Gewissen und vor der Welt zu verwandeln, die Normen und Märchenbedingungen in demütig handelndes Wissen um sein Zugehören, die zukommende Leistung in demütige Tat. Denn Namens- und Tatwissen fehlen Parzival zuerst, das waren, so eingesehen, vor dem Gral seine Fehler, wie vor Gott gewissenloses Selbst-Sein, superbia seine Schuld.

Es ist hier keine Entmythologisierung im Sinn des gegenwärtigen Schlagworts gemeint. Sondern Parzivals Weg »lehrt« eine Erkenntnis, eine Umkehr des ganzen Menschen, so daß er gerade durch einen Schleier von Mythos und Märchen hindurchzugreifen weiß mit persönlicher Verantwortung und Tat, durch den Schein von Welt, Mensch und Gott hindurch sich ihrem Sein zu unterwerfen weiß.

Dies scheint mir der Ansatzpunkt, der Horizont des Wolframschen und, vergleichsweise, auch des Chrétienschen Parzival-Rätsels zu sein. Die genauen Gewichte der Welten, die bunten, das Ganze in tausend Brechungen spiegelnden Einzelheiten, auf die hier leider ganz verzichtet werden mußte, auch alle Beziehungen zu Chrétien im ganzen wie im einzelnen, hätte intensivere Interpretation erst noch einzutragen. Vieles würde sich dabei profilieren, vieles sich auch verschieben und modifizieren. Aber der Bau als ganzer scheint mir gegründet, gestützt auch von außen durch die literarische Vor- und Zeitgeschichte in Frankreich wie in Deutschland. Auch sie muß freilich weit genauer durchgearbeitet werden, als es dieser mehr programmatischen Vogelschau möglich war. Und dann erst kann die Quellenarbeit, die schon geleistete und die künftig erst mögliche, auf Beweise rechnen.

Register für die im vorangehenden Aufsatz ausführlicher besprochenen Bücher

(kürzer angeführte Bücher und Aufsätze s. dort)

Eliade, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. [Traité d'Histoire des Religions. 1949, 1953.] Aus d. Französ. v. M. Rassem u. J. Köck. (Wort u. Antwort. Bd 8.) Salzburg: Otto Müller 1954. (601 S. kl. 8°) Leinen DM 15.70; – s. S. 177 f., 183.

Fierz-Monnier, Antoinette: Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im 12. Jhdt. von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu. (Studiorum Romanicorum Collectio Turicensis. Vol. V.) Bern: A. Francke 1951. (223 S. gr. 8°) DM 14.50; – s. Anm. 8, S. 178, 180, 182 f.

Hofer, Stefan: Chrétien de Troyes. Leben u. Werk des altfranzös. Epikers. Köln: H. Böhlau 1954. (255 S. 8°) Karton. DM 14.80; – s. Anm. 4, 8, 12.

Jung, C. G.: Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte. Mit e. Beitrag von Marie-Luise von Franz. Mit 7 Taf. (Psycholog. Abhandlgen. Bd 8.) Zürich: Rascher & Cie 1951. (561 S. 8°) Leinen DM 26.–; Ders.: Symbolik des Geistes. Studien über psychische Phänomenologie. Mit e. Beitrag v. Riwkah Schärf. (Psycholog. Abhandlgen. Bd 6.) Ebd. 1948. (XII, 500 S. 8°) Leinen DM 24.–; Ders.: Von den Wurzeln des Bewußtseins. Studien über den Archetypus. Mit 32 Abb. (Psycholog. Abhandlgen. Bd 9.) Ebd. 1954. (X, 681 S., 32 S. Abb. 8°) Leinen DM 36.–; – s. S. 177 f., 180, 183.

Kuhn, Helmut: Begegnung mit dem Sein. Meditationen zur Metaphysik des Gewissens. Tübingen: J. C. B. Mohr 1954. (225 S. 8°) Leinen DM 15.–; – siehe Anm. 14.

van der Leeuw, Gerardus: Phänomenologie der Religion. Tübingen: J. C. B. Mohr 1933. (669 S. 8°) [Neuauflage erscheint April 1956] – s. S. 177 f., 183.

Loomis, Roger Shermann: Arthurian tradition and Chrétien de Troyes. Oxford: Columbia Univ.-Press 1949. (503 S. 8°); – s. Anm. 8.

Lowet, Ralph: Wolfram von Eschenbachs Parzival im Wandel der Zeiten. (Schriftenreihe des Goethe-Instituts. Bd 3.) München: Pohl & Co 1955. (215 S. 8°) Halbleinen DM 14.–; – s. S. 163.

Maurer, Friedrich: Leid. Studien zur Bedeutungs- u. Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit. München: Leo Lehnen 1951. (VII, 183 S. gr. 8°) Leinen DM 23.50; – s. Anm. 14.

Mergell, Bodo: Der Gral in Wolframs Parzival. Entstehung u. Ausbildung der Gralsage im Hochmittelalter. (Sonderdruck aus Bd 73 u. 74 der: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache u. Literatur.) Halle: M. Niemeyer 1952. (VIII, 176 S. 8°) Karton. DM 9.50; – s. S. 163 und Anm. 9.

Mockenhaupt, Benedikt: Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Geistes in der Laienwelt des deutschen Mittelalters. (Grenzfragen zwischen Theologie u. Philologie. 20.) Bonn: Hanstein 1942. (XVI, 287 S. gr. 8°); – s. S. 163.

Ringbom, Lars-Ivar: Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1951. (546 S. mit Abb. 8°) skr. 30.–; – s. Anm. 9, 12.

Schröder, Walter Johannes: Der Ritter zwischen Welt und Gott. Idee u. Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach. Weimar: H. Böhlau 1952. (286 S. gr. 8°) Geb. DM 19.–; – s. S. 163 und Anm. 9, 10.

Wapnewski, Peter: Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität u. Form. (Germanist. Bibliothek. Reihe 3.) Heidelberg: C. Winter 1955. (203 S. gr. 8°) DM 18.–, geb. DM 21.–; – s. S. 163 f. und Anm. 1, 3, 9, 11, 13, 14, 37.

Weber, Gottfried: Parzival. Ringen u. Vollendung. Eine dichtungs- u. religionsgeschichtliche Untersuchung. Oberursel: Kompaß-Verlag 1948. (226 S. 8°); – s. S. 163 und Anm. 11.

Wolfram von Eschenbach [: Werke]. Bd 1: Lieder, Parzival und Titurel. Hrsg. v. Karl Lachmann. 7. Aufl., neu bearb. u. mit e. Verzeichnis der Eigennamen u. Stammtaf. versehen v. Eduard Hartl. Berlin: de Gruyter & Co. 1952. (LXVII, 402 S. gr. 8°) Leinen DM 35.–; – s. S. 163.

Zur Deutung von Wittenwilers 'Ring'

Von Richard Brinkmann (Tübingen)

Die Fragen um Wittenwilers 'Ring'[1]) sind noch nicht gelöst. Auch nach Wiessners letzten Äußerungen[2]) bleibt unsicher, wer Wittenwiler wirklich gewesen ist, und ob er tatsächlich nichts mit jenem *advocatus curiae Constantiensis* zu tun hat, den seit Friedrich Wielandts Hypothese[3]) manche für den 'Ring'-Dichter halten. Und auch die Sprache des Gedichts, das seltsame Dialektgemisch, kann man bis heute nicht befriedigend und bündig erklären. Wiessner hat mit philologischer Nüchternheit alle schönen, doch unbegründbaren Vermutungen zurückgewiesen und selbst das Mögliche getan, um des Rätsels Lösung näher zu kommen. Sie wirklich zu finden, wird indessen wohl einem glücklichen Zufall überlassen bleiben.

Was übrigens das Dialektgemisch betrifft, so legen allerdings gerade Wiessners letzte Darlegungen und Analysen[2]) es nahe, Wolfgang Pfeiffer-Belli recht zu geben, der ein »vergnüglich zufälliges Durcheinander« annimmt, das ihm mehr »genialer Sorglosigkeit als dichterischer Absicht entsprungen« zu sein scheint[4]). Ja, man möchte noch weitergehen und in dem Durcheinander poetischen Zweck sehen[5]). Wenn man den tollen und mut-

[1]) Heinrich Wittenwilers Ring, Nach der Meininger Handschrift hrsg. v. Edmund Wiessner. (Deutsche Literatur, Sammlung literar. Kunst- u. Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe: Realistik des Spätmittelalters, Bd 3), 1931. (Text zitiert nach Verszahlen.) – Kommentar zu Heinrich Wittenwilers Ring von Edmund Wiessner. (Ebda, Erg.-Bd zu Bd 3), 1936.

[2]) Edmund Wiessner, Heinrich Wittenwiler. ZfdA 84, 1952/53, S. 159–171. – Ders., Zum Vokalismus des Reimes in Heinrich Wittenwilers Ring: In: Festschrift für Dietrich Kralik, 1954, S. 182–193.

[3]) Friedrich Wielandt, Der 'Ring' und Meister Heinrich von Wittenwil. Bodenseebuch 21, 1934.

[4]) Wolfgang Pfeiffer-Belli, Mönche und Ritter, Bürger und Bauern im deutschen Epos des Spätmittelalters, 1934, S. 140; vgl. im Übrigen zu dem in Vielem anfechtbaren Buch die Besprechung von Wilhelm Brauns, AnzfdA 54, 1935, S. 55–59.

[5]) Pfeiffer-Belli (S. 140) hält zur Erklärung auch einen bayrischen Abschreiber für möglich; aber eine solche Annahme kann das Dialektgemisch keineswegs erklären, zumal wenn man es mit Wiessner (ZfdA 84, 1952/53, S. 166) für wahrscheinlich hält, daß die überlieferte Abschrift unter der Aufsicht des Dichters erfolgte. Im Übrigen geben ja auch Verse und Reime Zeugnis davon, daß schon der Dichter selbst Wörter und Formen verschiedener Dialekte gebraucht haben muß.

willigen Humoristen und überlegenen Spötter Wittenwiler kennengelernt hat, möchte man in der Tat glauben, er habe Alemannisches und Bayrisches aufgreifend, wie es ihm gerade kam, noch in dieser sich vulgär gebärdenden Zwanglosigkeit der Sprache seinen verschmitzten Scherz getrieben. Die Parodie, die auf dem Boden einer rücksichtslos-nüchternen Einsicht in den gemeinen Verfall des ehemals Hohen und Ernsten in der eigenen Zeit erwächst, findet in dieser Sprache ihr geeignetes Instrument. Indem sie unter gut gepflegtes »höfisches« Mittelhochdeutsch Brocken zweier Dialekte mischt, hebt sie auch in der Sprache ihrer formalen Seite nach den fingierten Ernst, der der Parodie eigen ist, gewissermaßen auf. Die Komik dieses »makkaronischen« Sprachgemengsels gibt, indem sie die vulgäre Spießigkeit der Sprache der zeitgenössischen Literaten in lächerlicher Weise übernimmt, zugleich den treffenden Ausdruck für die Verhöhnung der eigenen Zeitzustände. Gewiß – beweisen läßt sich eine solche Deutung nicht. Allein, gerade wenn man Wiessners vorsichtige und solide Forschungen ernst nimmt, scheint die Aussicht auf eine andere, handfeste und beweisbare Erklärung der Sprache des 'Rings' sehr gering.

Aber nicht nur Verfasser, Sprache, literarische Beziehungen und ähnliche Probleme interessieren die Forschung, nicht nur das, was auf konkrete Einzeltatsachen zurückführbar ist und »erklärt« werden kann. Vielmehr bleiben auch nach den bahnbrechenden Forschungen Wiessners, nach den Deutungsversuchen etwa von Günther Müller[6]), Wolfgang Pfeiffer-Belli[7]), Martha Keller[8]), Fritz Martini[9]), Walter Friedrich[10]), Bruno Boesch[11]) (um nur ein paar Namen derer zu nennen, die das einseitig ablehnende Urteil der älteren Forschung überwunden haben), nach den Arbeiten von Ch. Fehrenbach[12]) und George Fenwick Jones[13]) noch bedeutsame Aufgaben der Interpretation. Manche Züge des Gedichts sind immer noch schwer zu be-

---

[6]) Günther Müller, Der 'Ring'. Bilder aus der schweizerischen Renaissancedichtung I. Schweizer. Rundschau 27, 1927, S. 782–794. – Ders., Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel), 1927, vor allem S. 68 f. und 73 f.

[7]) Wolfgang Pfeiffer-Belli (s. Anm. 4), S. 115–143. – Ders., Geschichte der deutschen Dichtung, 1954, S. 177 ff.

[8]) Martha Keller, Beiträge zu Wittenwilers 'Ring'. Diss. Zürich 1935.

[9]) Fritz Martini, Heinrich Wittenwilers 'Ring'. DVjs. 20, 1942, S. 200–235. – Ders., Das Bauerntum im deutschen Schrifttum von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert, 1944, S. 179–195.

[10]) Walter Friedrich, Die Wurzeln der Komik in Wittenwilers 'Ring'. Diss. München 1942.

[11]) Bruno Boesch, Phantasie und Wirklichkeitsfreude in Heinrich Wittenwilers. 'Ring'. ZfdPh 67, 1943, S. 139–161.

[12]) Ch. Fehrenbach, Marriage in Wittenwilers 'Ring', Washington 1941.

[13]) George Fenwick Jones, Heinrich Wittenwiler – nobleman or burgher? Monatshefte f. dt. Unterricht, dt. Sprache u. Lit. (Madison/Wisc.) 45, 1953, S. 65–75.

greifen, zumal wenn man sie im Zusammenhang des Ganzen betrachtet. In keine Kategorie spätmittelalterlicher Dichtungsformen paßt dieses Werk ja hinein, ganz einzigartig und der Form nach ganz unzeitgemäß scheint es zu sein. Und doch enthält es die Synthese der Möglichkeiten spätmittelalterlicher Dichtung: Ein Epos von inneren Dimensionen, wie es die Zeit schon lange nicht mehr aufzuweisen gehabt hatte. Eine Kraft der Zusammenschau und der Gestaltung tritt zu anscheinend ungünstigster Zeit[14]) hier plötzlich und unvermutet ans Licht; eine Universalität – darf man sagen –, die über alle theoretisch systematisierende Didaktik einerseits und alle platte Unterhaltsamkeit zeitgenössischer Novellistik andererseits hinausragt. In der schöpferischen Vereinigung divergierender literarischer Tendenzen steht die Dichtung in ihrer Zeit allein, ohne Vorbild und ohne Nachfolge. Gewiß findet man vieles einzelne aus dem 'Ring' anderswo wieder, nicht nur im späten, sondern sogar schon im frühen und hohen Mittelalter; man kann nachweisen, woher Wittenwiler dieses und jenes hat, ja es bleibt verhältnismäßig wenig übrig, was als Motiv und Gegenstand Wittenwilers eigene Erfindung wäre. Jedoch was an anderem Ort, in anderen Literaturwerken eigentlicher Inhalt und Zweck ist, das ist bei Wittenwiler zum Material geworden, mit dem er etwas unerhört Eigenes und Neues macht. Und für dieses originelle Ganze sucht man vergebens nach einer Entsprechung. Die ganze didaktische Literatur von Wernher von Elmendorf und Thomasin bis Brant und Murner, die komische Literatur der Novellen, Schwänke und Fastnachtsspiele, die geistliche Literatur jeder Art, auch die religiösen Spiele mit ihren komischen Szenen – alles das bietet höchstens verwandte Elemente, und ihre vereinzelten Tendenzen und Kräfte hat der 'Ring'-Dichter in einen neuen Zusammenhang gebracht, als Aspekte einer neuen, das Ganze anvisierenden Wirklichkeitssicht. Aber auch wenn man die europäische Literatur im weiten zeitlichen Umkreis durchmustert, findet man nichts wirklich Vergleichbares. Denn die Verwandtschaft mit Luigi Pulcis 'Morgante', auf die man gelegentlich hingewiesen hat[15]), oder mit Teofilo Folengos 'Baldus' und Alessandro Tassonis 'La secchia rapita', die Wolfgang Pfeiffer-Belli kürzlich angeführt hat[16]), erweist sich bei näherer Betrachtung doch als von recht äußerlicher Natur. Kein Werk der europäischen Literatur

[14]) Rehm z. B. (Kulturverfall und spätmittelhochdeutsche Didaktik. ZfdPh 52, 1927, S. 289–330) sieht, wie viele andere, gerade um die Wende vom 14. zum 15. Jhd. einen besonderen Tiefstand. Dagegen bezeichnete Fr. Ranke die Zeit von 1400 bis 1410 gerade als »ein Jahrzehnt der großen Dichtungen« (Annalen der deutschen Literatur, hrsg. v. H. O. Burger, 1952, S. 241 ff.).

[15]) Etwa Josef Nadler, Wittenweiler? Euphorion 27, 1926, S. 172–184 (hier S. 182), und Wilhelm Brauns, Heinrich Wittenweiler, Das Gedicht von der Bauernhochzeit und Hermann von Sachsenheim. ZfdA 73, 1936, S. 57–75 (hier S. 63); ebenso Wolfgang Pfeiffer-Belli, Geschichte der deutschen Dichtung, 1954, S. 178.

[16]) Pfeiffer-Belli, Geschichte der deutschen Dichtung, S. 178.

repräsentiert in einer so typischen und universalen Weise wie der 'Ring' das Weltbild und die Wirklichkeitsauffassung des Spätmittelalters.

Die Voraussetzungen der zeitgenössischen Literaturentwicklung scheinen also keineswegs folgerichtig den historischen Platz dieses Werkes zu bestimmen. Deshalb kann es auch, wenn man den 'Ring' und seine geschichtliche Bedeutung verstehen will, nicht genügen, immer wieder Einzelstücke und -seiten zu interpretieren. Es ist zum Verständnis noch wenig damit getan, wenn man konstatiert, hier seien die Neidhartschen Ansätze und Tendenzen in einem großangelegten Epos vollendet, dies Stück hier sei Parodie, dies Ernst; hier wolle der Dichter dies und das parodieren, hier diese oder jene Lehre geben; dies gebe es in diesem oder jenem anderen Literaturwerk schon und sei folglich dasselbe wie dort; diese Episode habe der Dichter selbst erfunden, jene sei Aufschwellung eines kleineren älteren Schwanks; oder wenn man seine eigene oder aus psychologischen Theorien gewonnene Meinung hat über das, was Komik, Satire, Ironie, Humor, Groteske ist, und nun nachsieht, was davon im 'Ring' verwirklicht ist[17]). Alle diese Dinge sind wissenswert, aber sie sagen über die Besonderheit des 'Rings' eben gerade nichts aus.

Es gilt vielmehr in die Wirklichkeitsauffassung zu dringen, die die Einheit des extrem Gegensätzlichen in der 'Ring'-Dichtung ermöglicht und bestimmt. Gewiß: »Wittenwilers 'Ring' gibt sich nicht als Dichtung zarter Empfindsamkeit, erhabenen Tiefsinns oder tragischer Hochspannung«[18]), aber sie ist denn doch in vielem der Ausdruck des Lebensgefühls einer Epoche, die allerdings eine Zeit »tragischer Hochspannung« ist, und hinter dem »köstlichen Humor«[18]) des 'Rings' steht ein Ernst, den man bei nüchternem Verstande grausig nennen kann.

Auf den ersten Blick scheint das Ganze von einem krassen Naturalismus bestimmt zu sein. Auch die theoretischen Belehrungen scheinen diesen Stil platter Wirklichkeitstreue nicht zu durchbrechen; denn sie sind nirgends als Aussage des Dichters neben das geschilderte Geschehen gestellt, sondern je zu gegebener Zeit den handelnden Personen als lebendige direkte Rede in den Mund gelegt. Aber selbst wenn man absieht von diesen unmittelbar lehrhaften Partien, die ihrem Inhalt nach freilich mehr von systematischen als realistischen Gesichtspunkten bestimmt sind, absieht von den Eingangs- und Schlußformeln der Dichtung und von ein paar Stellen, an denen der Dichter hinter seinen Kulissen hervorlugt[19]), so zeigen doch auch die rein episch darstellenden Teile bei näherem Zusehen eine höchst merkwürdige und widersprüchliche Auffassung von der Wirklichkeit, eine Auffassung,

[17]) So etwa Walter Friedrich, Die Wurzeln der Komik in Wittenwilers 'Ring'. Diss. München 1942.

[18]) Wiessner (s. Anm. 2), ZfdA 84, 1952/53, S. 171.

[19]) z. B. 1067f., 2105ff, 3481ff. u. a.

die eine platte Abzeichnung des trivialen Lebens und eine groteske Verzerrung und Unwirklichkeit nebeneinander bestehen läßt und vereinigt. Sieht man etwa die Szene an, wo Bertschi den Pfeifer weckt, damit er vor Mätzlis Fenster aufspiele[20]), oder das Abenteuer Mätzlis mit dem Arzt[21]) und die Schilderung der Schwangerschaftsanzeichen bei Mätzli[22]); betrachtet man Verse, die den Hochzeitsschmaus und -tanz beschreiben[23]), und die in direktem Vortrag und wirklichkeitsgetreuer Notierung der gesungenen Sprache gegebenen Lieder, die die Fresserei unterbrechen[24]), oder die Darstellung der Hochzeitsnacht[25]) und viele formal ähnliche Stellen, so findet man in der Tat einen kräftigen und getreuen Naturalismus, der das Leben so gibt, wie es der 'Ring'-Dichter in seiner Zeit erfahren konnte. Nun ist das zur Zeit des 'Rings' nichts Neues. Und wenn man auch zum Beispiel die lautgetreue Wiedergabe der stotternden Rede des Triefnas und des ihn spottend nachahmenden Neidharts[26]), oder die den gesungenen Vortrag phonetisch genau nachahmende Aufzeichnung der Lieder beim Hochzeitsschmaus, oder die in direkter, explizierter Rede gegebenen Liebesbriefe[27]) und Gebete[28]) als hervorragende Fälle fortgeschrittenen naturalistischen Stils ansehen möchte[29]), so muß man sich erinnern, daß es dafür schon Präzedenzfälle mindestens formal gleicher Art gibt[30]). Daß es also hier einen starken und weit entwickelten Naturalismus gibt, will noch nichts von Belang besagen. Bemerkenswert und eigenartig ist vielmehr gerade, daß neben diesen platt reproduzierenden Abbildern des trivialen Lebens höchst unwahrscheinliche, von willkürlicher Phantasie erdachte oder bewußt verzerrte Gemälde stehen, die mit verschmitztem Vorbedacht alle Regeln der Wirklichkeit ignorieren und über den Haufen werfen; ja in dem gleichen Bild verschlingen sich Züge sorgfältiger Naturtreue mit Motiven mutwilligster Unwirklichkeit. Manches davon gehört zweifellos einfach zu jenen Übersteigerungen und hyperbolischen Verzerrungen, die den Zwecken der Komik und der Parodie dienen; beides ist nicht neu und von Wittenwiler wohl meisterlich gehandhabt, doch nicht zuerst von ihm geübt. Manches auch ist jenes Stilidiom, das die ganze mittelalterliche und vor allem die spätmittelalterliche erzählende Literatur in unterschiedlichem Maße kennzeichnet, und das man »Teilrealismus«, korrekter »Teilnaturalismus« nennen kann; es bedeutet, daß im gleichen Werk neben einem »idealistisch«-überformenden, konstruie-

[20]) 1302 ff. [21]) 2001 ff. [22]) 2185 ff. [23]) 5534 ff.
[24]) 6267 ff., 6333 ff., 6436 ff. [25]) 6979 ff. [26]) 536 ff.
[27]) 1860 ff., 1878 ff., 2085 ff., 2261 ff.
[28]) Einschub nach 3817 und Einschub nach 4081 usw.
[29]) vgl. Bruno Boesch (s. Anm. 11), vor allem S. 146 f.
[30]) Man denke nur an das lateinische und böhmische Gestammel des Meier Helmbrechts (hrsg. v. Friedr. Panzer, [5]1947, S. 25 f., Vers 711 ff.) und an viele Episoden aus den Neidhartiana und anderer Novellenliteratur oder an einzelnes bei Oswald von Wolkenstein.

renden und typisierenden Stil eine naturalistisch-individualisierende Darstellungsweise Raum gewinnt, oder daß in einem stilisierten, idealistisch-universalistischen Rahmen naturalistisch-individualisierte Details erscheinen, die nach den Regeln natürlicher Kausalität angeordnet und zu verstehen sind. Für dieses typische Übergangsphänomen ist freilich der 'Ring' auch ein Beispiel. Dazu noch ein paar Worte:

Anfangs- und Schlußformel umrahmen das Werk in gewohnter, traditionsgebundener Form. Indem der Dichter zu Anfang das Werk weiht

> Der obresten trivaltichait,
> Marien, muoter, rainen mait,
> Dar zuo allem himelschen her
> Ze lob, ze dienst und auch ze er[31]),

und indem er am Ende um das ewige Leben bittet, das *uns auch der selbig (got) geben* möge, *Der wasser aus dem stain beschert | Hat und auch ze wein bekert!* und ein *Amen* unter das Ganze spricht[32]), setzt er das wilde Gemälde entfesselter Natur und Diesseitigkeit in den sakralen Rahmen eines letzten immer noch gültigen objektiven Zusammenhangs, dem alles Natürliche auch in dämonischster Losgelassenheit noch eingefügt bleibt. Man wird erinnert an jene spätmittelalterlichen Maler und Schnitzer, wie etwa Rogier van der Weyden oder Jan van Eyck und viele andere, die in Rahmen gotischer Architekturformen oder in imitierten Kirchenräumen höchst individualisierte und (abgesehen vom meist religiös-theologischen Gehalt des Motivs) nur nach den Erfahrungen und der Kausalität des Natürlichen konstruierte, ja oft derb naturalistisch gesehene Szenen und Bilder darstellen. Man denke nur an manche Passionsbilder der Zeit[33]).

Daß derartige religiöse Formeln, wie sie den 'Ring' einschließen, in der Literatur des späten Mittelalters weitgehend zur konventionellen Floskel geworden waren, besagt nichts gegen ihre Gültigkeit und ernst zu nehmende Rolle, deren besondere Art freilich noch zu prüfen sein wird. Sie deshalb grundsätzlich zum bloßen, bedeutungslosen obligatorischen Zierrat zu degradieren, wie es meist geschieht, heißt vom Standpunkt modern-subjektivistischer Religiosität aus urteilen über eine Zeit, der die Wirksamkeit und

[31]) 1 ff. [32]) 9697 ff.

[33]) Wir können das komplizierte Problem, das für die Literatur bisher wenig erforscht ist, hier nur andeuten. Zu dem Phänomen in der bildenden Kunst und zu seinen Grundlagen vgl. Max Dvorak, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. HZ 119, 1919, S. 185–246 (wieder abgedruckt in Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, 1928, S. 41–147), und im besonderen: Hubert Schrade, Über Symbol und Realismus in der Spätgotik. DVjs. 5, 1927, S. 78–105. Für eine spätere Entwicklung des »Teilrealismus« in der bildenden Kunst bietet auch Hubert Schrade, Tilman Riemenschneider, I. 1927, interessante Aspekte (vgl. etwa S. 27, 28 f., 29, 50, 81, 83, 88).

Wirklichkeit, das »opus operatum« der objektiven metaphysischen Realität auch in mechanistisch gewordener Gewohnheit und über persönlicher Unzulänglichkeit und der »Verderbtheit« der Welt noch nicht allen Ernstes problematisch geworden war. Der 'Ring' ist ohne dieses objektivistisch-religiöse Bewußtsein gar nicht zu verstehen. Wir kommen darauf zurück.

Auch der Aufbau der 'Ring'-Dichtung schon macht die Verschlungenheit des aprioristisch-»idealistischen« und des naturalistischen Motivs deutlich kund. Die dreifache Gliederung zeigt eine interessante Ambivalenz, die den didaktisch-systematischen Gesichtspunkt mit den Stufen des Ablaufs einer Geschichte vereinigt, wie sie sich – grob gesehen – im wirklichen Leben zutragen kann:

In dreu schol ez getailet sein
Besunder nach den sinnen mein.
Daz erste lert hofieren
Mit stechen und turnieren,
Mit sagen und mit singen
Und auch mit andern dingen.
Daz ander kan uns sagen wol,
Wie ein man sich halten schol
An sel und leib und gen der welt:
Daz hab dir für das best gezelt.
Daz dritte tail dir chündet gar,
wie man allerpest gevar
Ze nöten, chrieges zeiten
In stürmen, vechten, streiten.[34])

Diese, auf alter Überlieferung gründende, aber doch ganz selbständig konzipierte Einteilung einer umfassenden Lebenslehre wird nicht, wie in der Mehrzahl anderer didaktischer Dichtungen der Zeit, zum Prokrustes-Bett dazu erfundener Erzählungen, sondern gibt ganz einleuchtend die Disposition ab für ein *maere*, das – sieht man einmal von der anderen Gründen entspringenden phantastischen Ausgestaltung im Einzelnen ab – von naturalistisch folgerichtigem Ablauf ist. Auch im ganzen Verlauf der Dichtung geht die systematische Entfaltung der Lehre mit dem gewissermaßen natürlich kausal entwickelten und verständlichen Geschehen Hand in Hand. Die Lehren sind nicht bloß lebendigen Menschen »in den Mund gelegt«. Die Kategorien des »idealen« Lehrsystems haben eine reale Entsprechung in den Bereichen, der Anordnung und dem Ablauf des wirklichen Lebens, wenn auch mit umgekehrtem Vorzeichen. Eine solch enge und das Ganze der Lebensbereiche umfassende Verbindung des längst Getrennten, von Lehre und Leben, die es erlaubt, eine lehrhafte Dichtung wie den 'Ring' ein Epos zu nennen, gibt es in der gesamten spätmittelalterlichen didaktischen Literatur nicht. Die *bîspel*-Dichtung gibt nur Einzelbeispiele für einzelne

[34]) 15–28.

Lehren; vereinzelte Lehren gibt auch das meiste der Spruchdichtung. Die größeren Lehrgedichte bieten entweder reine didaktische Systematik, oder sie konstruieren eine Wirklichkeit zu ihrem System, die zwar im Einzelnen von naturalistischer Lebenswahrheit sein kann, aber im Ganzen keinen der natürlichen Wirklichkeit entsprechenden sinnvollen Zusammenhang und aus immanenter Kausalität verständlichen Ablauf zeigt: so etwa schon Hugo von Trimbergs 'Renner' oder, später 'Des Teufels Netz', so auch auf ihre Art die allegorischen Lehrdichtungen der Schach- und sonstigen Spielbücher, auch die Fabeldichtungen (die freilich noch einen Sonderfall bilden). Aber jene enge Verbindung von Lehre und Leben ist auch im 'Ring' nur noch formal. Immerhin stehen hier begriffliche Ordnung und lebendige Wirklichkeit wenigstens noch in einer formalen Beziehung: ein letzter Rest von »Realismus« im Sinne der Universalienfrage. Inhaltlich dagegen hat diese Verbindung – wie fast überall in der spätmittelalterlichen Dichtung – radikal das Vorzeichen verkehrt; sie hat den Charakter einer scharfen Konfrontierung angenommen. Und in der Überblendung, die das höchst unvollkommene natürliche Leben durch das grelle Licht der anspruchsvollen Lehre dauernd erfährt, erscheinen die Bilder und Gestalten des *theatrum mundi* in ihrer Unzulänglichkeit und ihren Fehlern übersteigert und verzerrt. Diese karikaturhaft übertriebene Inadäquatheit von Lehre und Verwirklichung durch die Menschen, diese Verzerrung der zunächst illusionslos erfaßten Wirklichkeit im Hohlspiegel der »idealen« Lehre, ist eine der Voraussetzungen der Komik im 'Ring'.

Zu wirksamer Vollendung aber kommt diese Komik der übertreibenden Konfrontierung des Vollkommenen der Lehre mit dem Unvollkommenen der Wirklichkeit, des Erhabenen mit dem Erbärmlichen, des Großen mit dem Kleinen erst durch das Mittel der Parodie. Die Parodie ahmt ja das Objekt der Verspottung nach, indem sie gerade seine charakteristischen Züge in Entstellung und Verzerrung, wenigstens aber in Übertreibung gibt. Es ist indessen wohl falsch, zu sagen, die 'Ring-'Dichtung sei eine Parodie auf das Ideal der höfischen Lebensform oder auch auf die höfische Dichtung. Dieses Urteil findet man immer wieder. Sie ist es nur in indirekter Weise. Die Dichtung ist vielmehr eine Parodie auf die lächerliche Prätension gewisser Kreise von Bauern und kleinen Leuten im späten Mittelalter, emporzukommen und sich einen vornehmen, ritterlichen Stil anzuquälen, der ihnen völlig unangemessen ist und der bei ihnen die letzte Substanz verloren hat. So sind die Dörper mit ihrem Gebaren ihrerseits eine lebendige und unfreiwillige Parodie auf die höfische Lebensform, und indem sie in dieser Rolle dargestellt werden, bedient sich die Dichtung auch verzerrter höfischer Floskeln, die sie selbst irrtümlich als eine direkte Parodie auf den höfischen Lebensstil und die höfische Dichtung erscheinen lassen können[35]). Gewiß wird die

[35]) Eine Zusammenstellung parodistischer Elemente im 'Ring' bei Martha

höfische Lebensform in ihrer Entstellung im Treiben der Dörper auch selbst parodistisch getroffen. Und so ist der Dörper die geeignete Figur, in der sowohl der herunterkommende Adel wie auch die Emporkömmlinge des Bauern- und Kleinbürgerstandes attackiert werden. Es ist klar, daß das ganze Problem eine entscheidend wichtige soziologische Seite hat.

Erst also, indem die dummen und ordinären Dörper selbst den Anspruch einer aristokratischen Lebenslehre und Lebensform, nämlich des höfischen Ideals verkünden und diesen Anspruch zu erfüllen, diesen Stil nachzuahmen unternehmen, und indem ihre Anmaßung jämmerlich Schiffbruch leidet und ihre angemessene Strafe erfährt, ist die im echten Sinne komische Situation geschaffen. Dieses lächerlich inadäquate, herausfordernde Ansinnen des Gemeinen an das Edle, der aus dem Hochmut geborenen Unordnung an die Ordnung der Welt, dem stets auf dem Fuße die Zurechtweisung folgt, ist der tiefere und eigentliche Grund der Komik in Wittenwilers 'Ring'.

Unter diesen Voraussetzungen wird auch verständlich, daß in der Dichtung zuweilen Personen, die schon ihrem Namen nach in grotesker Weise dafür ungeeignet sind, gewisse Lehren vortragen und Handlungen ausführen: So gibt ausgerechnet Lastersak in dem Bräutigamsunterricht einen Schülerspiegel und eine Art Laienchristenlehre [36]), Übelgsmach traktiert eine Tugendlehre [37]), Saichinkruog doziert eine Hauswirtschaftslehre [38]), Kochunsauber trägt beim Hochzeitsschmaus auf [39]) und so fort. Schon die Namen der Hauptpersonen, Bertschi Triefnas und Mätzli Rüerenzumph [40]) sind nicht bloß irgendwelche Scherznamen, sondern sie stehen in ihrer lächerlichen oder obszönen Bedeutung im bewußten Gegensatz zu dem, was ihre Träger darstellen und vollbringen wollen. Diese und alle übrigen Dörper in der Geschichte verkörpern – das braucht kaum gesagt zu werden – in Sein und Tun das gerade Gegenteil von dem, was sie sich anmaßen zu sein und anstreben zu tun.

Nur im parodistischen Gewande war übrigens noch einmal die enge Verbindung von Leben und Lehre möglich, von der wir oben gesprochen haben. Nur als komische, parodistische Dichtung hatte das große Epos noch einmal die Chance, wiederzukehren (es tat es mit Rang zum einzigen und letzten Mal im 'Ring'), bevor nicht die alte universalistische Einheit durch die neue Ganzheit der neuentdeckten Persönlichkeit ersetzt wurde und neue und andere Formen hervortrieb. Denn einzig die Parodie gibt ja die paradoxe Möglichkeit, in einer erzählenden Darstellung eine formale Einheit von Lehre und Leben zu geben und dabei – in der Verwirklichung selbst – dennoch die Lehre dem Leben kontrastierend entgegenzusetzen; denn diese

---

Keller (s. Anm. 8), die im übrigen am Kern der Sache völlig vorbeischießt. Vgl. auch Wiessners Kommentar (s. Anm. 1) passim.

[36]) 3850 ff. [37]) 4419 ff. [38]) 5017 ff. [39]) 5985.

[40]) Zu diesen Namen s. auch Wiessners Kommentar (s. Anm. 1), S. 14 und 15.

formale Übereinstimmung wird ja inhaltlich als eine bloß prätendierte, als eine lächerliche Anmaßung und groteske Täuschung entlarvt. Freilich gelingt auch dem 'Ring'-Dichter die Synthese nicht mehr ganz, und auch er kommt ohne die Einflechtung rein theoretischer Belehrung nicht aus, wenn er sie auch den handelnden Personen in den Mund legt. Hier bleibt er ein Kind seiner Zeit, und hier ist die Grenze seiner poetischen Begabung, seiner eigenwilligen Möglichkeiten gegenüber seiner Zeit; denn hier opfert er die dichterische Gestaltung seinem didaktischen Zweck.

Das abgründige Weltbild, das der 'Ring' entwirft, die weite Dimension der Dichtung, die über soziologische und moralische Bereiche weit hinausgreift, ist mit Erwägungen ästhetischer Art und Gedanken über die Phänomene der Komik und der Parodie allein nicht zu umfassen und zu verstehen. Hier ist offenbar mit den konkreten soziologischen und moralischen Verhältnissen mehr in Frage gestellt als bloß die historisch gebundene Welt eines bestimmten Stils.

Die zu ausgehöhlter Konvention herabsinkende stilisierte Lebensform höfisch-ritterlichen Ideals und ihre empörende oder lächerliche Usurpation durch Emporkömmlinge bürgerlicher oder bäuerlicher Schichten war längst zum Problem auch in der Literatur geworden, mindestens seit der 'Helmbrecht'-Novelle. Im 'Ring' aber ist die ganze Welt überhaupt fragwürdig geworden.

Wir sagten, daß neben den Zügen derber Naturalistik und neben solchen komischer und parodistischer Verzerrungen und Übertreibungen Motive stehen, die allen Gesetzen der Wirklichkeit spotten, die auch als unwirkliche Stilisierung nicht zu verstehen und durch ästhetisch-poetische Theorien nicht zu erklären sind. Die Welt ist über das unangemessene »höfische« Spektakel der Dörper hinaus aus allen Fugen.

Alle Gefühle und Stimmungen zum Beispiel sind von einer Maßlosigkeit, die alle Grenzen der Komik überbrandet; sie schlagen dauernd mit wilder Unbändigkeit von einem Extrem ins andere um: Jetzt noch höhnen die turnierenden Dörper in frivolem Übermut hinter dem *gast* Neidhart her, der zum Schein die Flucht ergriffen hat; und nachdem zwei der Spießgesellen sich dabei *ztot ervielen*[41]), schlagen sich die übrigen im nächsten Augenblick vor Neidhart in so toller, angsterfüllter Reue an die Brust, *daz in daz bluot / Ze mund und nasen aus schluog*[42]). Oder etwas vorher: Nachdem Triefnas von seinem »Roß« auf *seinen giel* geflogen ist[43]), reut ihn das ganze Turniergeschäft:

> Ir gunken, kotzen, bösen breken,
> Daz euch der übel tot müess streken
> Um die marter, die ich duld
> Nit anders dann umb ewer huld![44])

[41]) 657. [42]) 680 ff. [43]) 556 ff. [44]) 560 ff.

So beschimpft er in unflätigen Tönen alle Frauen; und diesen ungezügelten Burschen bringt ein einziger Gedanke an Mätzli sogleich zur radikalen Umkehr seiner Rede:

So sei ich nit ein bider man:
Frawen gnad wil ich derwerben,
Scholt ich vierstund drüber sterben![45])

Bertschis Braut Mätzli kann nicht weniger rasch und maßlos die Stimmung wechseln (etwa bei ihrem obszönen Gespräch auf dem Speicher)[46]), und manche andere Dörper der Geschichte auch. Wild und ausgelassen ist jede Gemütsbewegung und ihre Äußerung: Jützen, des *Chuontzen weib*, fällt angesichts des grotesken Schlußturniers zwischen Eseln und Rossen

... von lachen und von chützen
Obnen ab der prügi ...
Also hart auf iren giel,
Daz ir die sel nit bleiben wolt
Und fuor do hin, daz faren scholt.[47])

Den Bertschi, der vor des Pfeiffers Haus wartet, daß dieser aufstehe zu einem Ständchen für Mätzli, *martret ... der minne gluot / So ser, daz im die nas pluot*[48]). Dieser rohe Kerl fällt vor »Minne« halb ohnmächtig von der Bank, und gleich darauf frißt er vor Kummer eine halbe Kuh; schon während des Turniers wird er zweimal ohnmächtig[49]), und als er am Ende in sein zerstörtes Lappenhausen zurückkehrt, da packt ihn so maßloser Schmerz, daß noch einmal *Ein stärken ammacht in gevie, / Das er wol ein halben tag / Sam ein andrer toter glag*[50]). Auch der alte Egghart, ein derber Bauer, fällt gleich in Ohnmacht, als er vom Tod seines Sohnes Arnolt hört[51]).

Eine entfesselte Komik, die noch ihrer eigenen Regeln und Grenzen in wieherndem, ja besessenem Gelächter spottet, und gerade in diesem Überschlagen die Komik immer wieder aufhebt zu bitter spürbarem Ernst, tut sich auf in der Darstellung jenes lächerlichen und doch so erbarmungslos grausamen Turniers, in den fessellosen Obszönitäten, die das ganze Stück durchziehen, in jenem tierischen Fressen, in dem wüsten Blutbad des wild tobenden Dörperkrieges, bei dem man schließlich bis zum Bauch im Blut watet.

Was ist das für ein Weltbild, das diese Darstellungsweise bestimmt? Ist das alles einfach damit zu erklären, »daß der Mensch jener Zeit seelisch weit weniger kompliziert und empfindlich war als der moderne Mensch«, daß »es starke, auf uns heute überstark wirkende Mittel brauchte, um seine Anteilnahme zu gewinnen«?[52]) Ist es etwa gerade »der Ausdruck einer tiefen,

[45]) 569 ff. [46]) 1560 ff.
[47]) 1214 ff. [48]) 1326 f. [49]) 219 f. und 614 ff.
[50]) 9669 ff. [51]) 6711 ff.
[52]) Martha Keller (s. Anm. 8), S. 62.

wehevollen Verzweiflung an dem Laufe der Welt«, einer »grimmigen Weltverachtung«[53]), was hier spricht? Solche Urteile dünken uns zu psychologisch; sie erfassen das Entscheidende nicht oder nur halb. Ganz abwegig aber scheinen uns moralische Gesichtspunkte, wie sie ältere Urteile über den 'Ring' bestimmen.

Man mag freilich sagen, das habe ja einfach alles komische und parodistische Funktion, außerdem sei der hyperbolische Stil schon altbekannte Sache der mittelhochdeutschen Volksepen[54]), vieler Novellen und Fastnachtsspiele. Allein es kommt ja gerade darauf an, die spezifische Grundlage und Funktion der Komik ihrerseits, und zwar einer solchen, die durchaus das Gewohnte überbietet und über das nach den Gesetzen der Komik notwendige, ja zulässige Maß allenthalben hinausgeht, im Zusammenhang und Sinnganzen eines so eigenwilligen und univeralen Werkes wie des 'Rings' zu verstehen. Tautologisch das Komische komisch, das Parodistische parodistisch und das Hyperbolische hyperbolisch zu nennen, ist müßig.

Wir sprachen eben von den exzessiven Gefühlen. Diese Welt des 'Rings' hat aber auch in ihrem »objektiven« Bestand alle Maße und Grundlagen verloren.

Dem Menschen ist die realistische Ordnung der Welt und der Gesellschaft, in der er einst seinen festen und gegründeten Platz hatte, in ihrer grundsätzlichen Unveränderlichkeit und unaufhebbaren Gültigkeit fraglich und unverbindlich geworden. Er sieht die Möglichkeit, sie und seinen eigenen Platz in ihr zu verändern. War es im 'Meier Helmbrecht' nur erst eine kleine kriminelle Bande, die in der Sünde der *superbia*, die gottgegründete Ordnung der Stände durchbrechen zu wollen, gezeigt wurde, so sieht man im 'Ring' eine breite Gesellschaft, den großen Teil einer ganzen sozialen Schicht in der Anmaßung, sich Stil und Würde eines höheren Standes anzueignen. Die Folgen sind von entsprechend umfassenderem Ausmaß. Das statische Gefüge des Ganzen, einst selbstverständlich als von Gott gesetzt gesehen, gerät in eine taumelnde Bewegung, die noch kein Ziel kennt. Im Ablauf des Geschehens wird – so ist es die Konsequenz der Geschichte und des Denkens im späten Mittelalter – immer weniger Gottes Heilsplan erkennbar. Diesseits und Jenseits, natürliches Wissen und übernatürlicher Glaube sind hier schon ziemlich weit getrennt. Aber die Natur, die man in ihrer immanenten Eigenwirklichkeit und Eigengesetzlichkeit zu betrachten sich anschickt (darauf weist manches im 'Ring', wie wir zeigten, hin), und die ihren auf

---

[53]) Emil Ermatinger, Dichtung und Geistesleben in der deutschen Schweiz, 1933, S. 84.

[54]) Vgl. dazu Leo Wolf, Der groteske und hyperbolische Stil des mittelhochdeutschen Volksepos, 1903.

ein Transzendentes hinweisenden »figuralen«[55]) Analogiecharakter zu verlieren begonnen hat, zeigt in erschreckendem Gegenschlag eine neue Hintergründigkeit. Sie zeigt sich durchsetzt mit Mächten und Kräften, die geheimnisvoll verborgen unter der sichtbaren Oberfläche wirken und ihren Einfluß ausüben. Man fühlt sich von ihrer Unberechenbarkeit allenthalben bedroht. So kennzeichnet die Menschen im 'Ring' gerade in all ihrem frivolen Übermut eine ständige panisch-gehetzte Angst und Unsicherheit. Schon der erste Teil mit Turnier und Werbungsabenteuern kann davon zeugen; und erst recht die Debatte Bertschis und seiner Sippschaft über das Für und Wider der Ehe[56]) offenbart etwas von der Unsicherheit und Lebensangst, die auch da, wo sie nicht unmittelbar faßbar ist, die ausgelassene Welt des 'Rings' wie ein Reif überzieht. Man bangt vor der Bedrohung allen Lebens, noch ehe es erzeugt ist:

Des jamers wirt man selten an,
so spricht der alte Colman,

so spricht der alte Colman,

Wie schon das kindel sei getan.
Wirt es aver gar verlorn
Oder lam und plint geporn,
Zum narren oder zstummen,
So ist uns erst zerrunnen
Älleu fröd und sälichait.[57])

Ja, man fürchtet das Leben selbst, seine Lasten und seine Tücken. In diesem Sinne disputieren alle Männer in der großen Ehedebatte, und ihre Argumente sind fast einleuchtender dargestellt als die Gegengründe der Frauen[58]), wenn auch schließlich das Urteil des Dorfschreibers, nun als eine praktische, nicht mehr theoretische Entscheidung, für die Ehe spricht[59]). Man ist der emanzipierten Natur noch nicht Herr. Mit Hilfe der Magie sucht man sich ihrer zu bemächtigen und ihre schädlichen Wirkungen zu bannen. Das magische Rezept, das der Arzt Mätzli empfiehlt, damit sie die Jungfräulichkeit wiedererlange oder vortäusche, ist ein Beispiel dafür[60]). Auch christliche Segensformeln sind im 'Ring' zuweilen zu einer Art von magischen Sprüchen herabgekommen. Es ist bekannt, daß um die Entstehungszeit der Dichtung Magie, Alchimie, Astrologie und verwandte »schwarze« Künste wieder neu ihr Wesen zu treiben beginnen und sich verbreiten und eine erste, noch dunkel verworrene Grundlage nüchterner, rationaler Naturwissenschaft (im weitesten Sinne) abgeben. Der 'Ring' hat an all den Erscheinungen der Zeit teil. Auch die Astrologie fehlt nicht: die alte Laichdenman zum Beispiel, die

---

[55]) Vgl. Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946, S. 77 ff.

[56]) 2668 ff. [57]) 3145 ff. [58]) 2668 ff.

[59]) Einschub nach 3524. [60]) 2215 ff.

selbst mit feindlichen Mächten im Bunde zu stehen scheint (sie verrät übrigens die Lappenhauser später)[61]), versteht etwas davon und knüpft ihre Unheilsprophezeiung an astrologische Erwägungen[62]).

Die Welt dieser Dichtung ist voller Unholde, Geister und Dämonen: Als bei der erwähnten Jagd der Dörper hinter dem merkwürdigen *gast* her zwei der komischen Helden zu Tode fallen, hält man den Fremden für einen, der *des heiligen gaistes vol*[63]) ist, dem vom Himmel Macht gegeben ist, Schaden oder Nutzen zu erwirken, ja die Sünden zu vergeben:

> Lieber herr von frömden landen,
> Behüetend uns vor bosen schanden!
> Vergebt uns unser bosshait!
> Sei reuwt uns ser und ist uns laid,
> Won wir nu, trun, enphinden wol,
> Ir seit des heiligen gaistes vol.[64])

Christliche Vorstellung von geistlicher Macht vermischt sich mit heidnisch-magischem Dämonenglauben. Menschen treten auf, die mit Mächten und Geistern, ja mit dem Teufel in Verbindung zu stehen scheinen, und die von geheimnisvoller Herkunft und zweifelhaften Absichten sind; so der Bauer Twerg[65]), der sich erst später richtig entpuppt[66]), oder *von Rützingen ein gsell / (Den hiess man Jächel Reuschindhell)*[67]), auch die alte Laichdenman[68]), der *wilde man*[69]) auf seinem *hierssen gross*[70]) – (nachdem er von einem Zwerg umgebracht ist, wirkt noch seine Leiche Tod und Verderben: *Maniger viel sich über in ztod; / Dar zuo ward ir auch vil verlorn / An des toten hirssen horn.*)[71])–, so auch der Jäger von Leibingen: *von Leibingen ein man / Vil jägerleichen mit eim horn*[72]). Auch Farindkuo[73]) und Varindwand (der Bruder von Reuschindhell)[74]) sind im Grunde Dämonennamen. Im Dörperkrieg sieht man Hexen, Zwerge und Riesen, Wesen mit übernatürlichen Zauberkräften, als Verbündete und Feinde der Parteien. Wichte, Geister und Dämonen haben freilich im ganzen Mittelalter ihren Platz im Glauben und Aberglauben des Volkes und auch in der Literatur. Nun aber sind sie, herausgefordert und beschworen, losgelassen, spuken umher und verbreiten Angst und Entsetzen. Überall fürchtet man ihre geheimnisvoll-magische Wirkung. Helden der Sage und des Epos, Dietrich von Bern, Hildebrand, Dietleib von Steierland, Wolfdietrich[75]), sodann die Riesen Egge, Sigenot und Ruoland, der Zwergkönig Laurin und die Helden Gawan, Lanzelot und Tristan treten auf, nicht

---

[61]) 9418 ff. [62]) 7476 ff. [63]) 667.
[64]) 662 ff. [65]) 131 ff.
[66]) 1000 ff., 5741 ff., 6557 ff.; vgl. dazu Boesch (s. Anm. 11), S. 156 f.
[67]) 5339 f. [68]) 9418 ff. [69]) 8718 ff. [70]) 8720.
[71]) 8774 ff. [72]) 8050 ff., 8167 ff., 9124 ff.
[73]) 2630. [74]) 5341. [75]) 8066 ff.

bloß und zuerst parodistische Gestalten[76]), wie stets behauptet wird, sondern in ihrer historischen Würde Recken von mythischer, »sagenhafter« Kraft und Macht.

Im Bild dieser neuen Welt, die aus den zusammenhaltenden Fugen einer Ordnung fester Stufen, sozialer Ränge, Beziehungen, Verhältnisse, Rechte und Verpflichtungen geraten ist, verlieren alle Maßstäbe und Dimensionen ihre objektiven Werte und Größen. Selbst Raum und Zeit verschwimmen in ihrem absoluten Maß. So kommt es, daß höchst naturalistisch dargestelltes Geschehen sich in willkürlich irrealen Raum- und Zeitverhältnissen abspielt. Allen Gesetzen epischer Art und überhaupt realer Möglichkeit widersprechend eilt die ganze lange Geschichte in vier Tagen dahin. Haintzo, dem Neidhart bei der Beichte beschieden hat, daß seine Sünde nur in Rom absolviert werden könne, macht sich gleich vom Turnieracker weg *hin gen Rom*[77]), ist aber bei der Lappenhauser Ratssitzung[78]) schon wieder dabei; ja die beiden Toten bei der Jagd hinter Neidhart her: Pentza Trinkavil und Jächel Grabinsgaden[79]), sind später, beim Hochzeitsschmaus, plötzlich wieder unter den Lebenden[80]). – Mätzlis Schwangerschaftsanzeichen beschreibt Wittenwiler mit medizinischer Korrektheit[81]), aber es stört ihn nicht, daß sie gleich noch auf *dem banch und in dem stro*[82]) eintreten, wo der Arzt sie mißbraucht hat.

Der Mensch, der seinen festen Platz in einer gültigen Ordnung aufgegeben hat, sieht sich in das rastlose und ortlose Getriebe eines turbulenten Lebens und einer wogend bewegten Welt gestürzt. »Der Mensch in dieser Welt steht nicht über dem Leben, sondern in eigener Erregtheit mitten in seiner kaum übersehbaren, ihn überwältigenden Bewegungsfülle. Er hat keine Möglichkeit, irgendwie von ihm Abstand zu nehmen, sondern wird von seinem Wirbel ergriffen, gleichsam ihm verfallen in ihn hineingezogen.«[83]) So verfließen zeitliche und räumliche Maße, als fixierbare Größen können sie kaum mehr ergriffen werden, der subjektiv gelebte »Inhalt« gibt das Maß ihrer Ausdehnung.

In dieser drängenden Bewegtheit des Lebens ist den Menschen die Sicht über das Ganze genommen, sie sehen nur noch teilperspektivisch[84]), das heißt Einzelseiten und Einzelbereiche in Einseitigkeit und oft in so distanzloser Nähe, daß im Vordergrund stehende Dinge in unwirklicher, überblendeter Vergrößerung erscheinen. So erklärt es sich, daß in den Debatten im

[76]) Sie sind freilich auch dies; s. das schalkhafte *»glaub es mir!«* des Dichters. (8066).

[77]) 820 f. [78]) 7424 ff. [79]) 657, 694. [80]) 5849 ff., 6382 f.
[81]) 2185 ff. [82]) 2164. [83]) Fritz Martini, DVjs. 20, 1942, S. 209.

[84]) Man vergleiche dazu die Geschichte des perspektivischen Sehens in der bildenden Kunst, besonders in der Malerei. – Vgl. dazu u. a.: Erwin Panofsky, Die Perspektive als »symbolische Form« (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924–25), 1927, S. 258–330; Bernhard Schweitzer, Vom Sinn der Perspektive, 1953.

'Ring' (Ehedebatten, Kriegsratssitzungen und so weiter), wie in den meisten spätmittelalterlichen Streitgesprächen[85]), Meinung gegen Meinung, »teilperspektivische« Ansicht gegen Ansicht stehen bleibt. Die Fragen werden nicht gelöst, und die Diskussionen verlaufen, theoretisch und grundsätzlich wenigstens, ergebnislos. Erst die praktische Notwendigkeit des Lebens selbst löst die unentschiedenen Fragen über die Meinung der Streitenden hinweg. Die teilperspektivische Sicht des zufällig in den Blick Kommenden bewirkt auch jene sprunghaften, vom momentanen Eindruck bestimmten Gefühlsausbrüche, die nicht mehr durch ein Begreifen anderer Seiten und weiterer Zusammenhänge, das heißt echt »perspektivisch«, eingeordnet und gemäßigt werden.

Gewisse Bereiche des Menschlichen, von der Bindung an eine bestimmte realistisch-objektive Rangstufe gelöst, können so aus gleichen Ursachen eine unangemessene Überbelichtung erfahren. Die überaus große Bedeutung des Obszönen und Sexuellen etwa ist nicht bloß als ein »Gegenschlag« gegen den »Spiritualismus« des hohen Mittelalters zu verstehen, als das Hervorschießen eines verdrängten Triebes. Die Herkunft, die Huizinga den Laszivitäten zuschreibt, ist zweifellos einleuchtend[86]). Daß sie aber einen so breiten Raum einnehmen und zu so exzessiven Formen kommen konnten, wird erst verständlich aus der Erweichung und Auflösung der realistisch-universalistischen Stufenordnung des Mittelalters. Gewiß haben im 'Ring' auch diese Dinge, rein formal-literarisch betrachtet, parodistische Funktion. Aber daß die Parodie so massiv gerade in diese Richtung schlägt, hat seine Voraussetzung in einer – eben parodierten – Zeitwirklichkeit, in der, weil sie das Ganze aus dem Blick verloren hatte, einzelne Bereiche, und freilich nicht zuletzt alles Triebhafte, sich in den Vordergrund drängen und einen übersteigerten Anspruch erheben konnten.

Dem Fehlen aller Maßstäbe, dem teilperspektivisch-subjektiven Sehen, entspricht auch das komisch absurde Ansinnen der albernen Lappenhauser, die größten europäischen Städte zu Bundesgenossen gewinnen und mit dem Schicksal des lächerlichen Kuhdorfes verquicken zu wollen; ja schließlich

---

[85]) Vgl. dazu Friedrich Ranke, Zum Formwillen und Lebensgefühl in der deutschen Dichtung des späten Mittelalters. DVjs. 18, 1940, S. 307–327, vor allem S. 315 ff.

[86]) »Die Zweideutigkeiten, die Zoten, die lasziven Anzüglichkeiten sind im epithalamischen Stil zu Hause, sie sind dort uralt. Sie werden verständlich, wenn man sie auf ihrem ethnologischen Hintergrund sieht: als die zu Umgangsformen abgeschwächten Reste des phallischen Symbolismus der primitiven Kultur. Mithin als entwertetes Mysterium. Was einmal, als die Grenzen von Spiel und Ernst noch nicht durch die Kultur gezogen waren, die Heiligkeit des Rituals mit der Ausgelassenheit der Lebensfreude verbunden hatte, konnte in einer christlichen Gesellschaft nur noch Gültigkeit als prickelnder Spott und aufreizender Scherz haben« (Huizinga, Herbst des Mittelalters, ^{5}1939, S. 156).

entspricht ihm das ganze Thema grotesker Anmaßung, das die tiefbegründete Komik der 'Ring'-Dichtung ausmacht.

Wo man hinsieht in dieser Welt des 'Rings' findet sich Unangemessenheit; das »Mosaik« – wenn dieses Bild einmal erlaubt ist – der alten Ordnung ist durcheinandergeworfen, nichts will mehr recht zum anderen passen. So kommt es auch, daß kleine und lächerliche Ursachen große und furchtbare Folgen haben: Die Dörper, die sonst alles andere als zimperlich sind, finden zum Beispiel einen Grund zur wüstesten Keilerei, ja schließlich zum mörderischen Krieg darin, daß beim Hochzeitstanz der *laidig Eisengrein* seine Partnerin Greduln *mit chratzlen haimlich in der hand* seine »Minne« wissen lassen will[87]). Daß freilich ... *die junchfraw an der vart | Von dem chretzen plüetend wart*[88]), kann man sich nach dem Stil des Ganzen fast schon denken. Aber der Teufel hat seine Hand im Spiel. In das schönste Vergnügen und das harmloseste Tun *sat der tiefel äschen drein*[89]). Der Durcheinanderwürfler, der *»Diabolus«* wirft alles durcheinander, fügt das Große unangemessen zum Kleinen, gibt dem kleinen Anlaß schreckliche Folgen. Er bewirkt ja auch – so sieht es der 'Ring'-Dichter und so ist es Überlieferung, auch in der Literatur – die Sünde der Unangemessenheit, der Anmaßung, der durcheinandergeworfenen Stufenordnung, die *superbia,* die das Handeln der Bauern im 'Ring' bestimmt, und die sich bis zu der tollen Komödie der Errichtung des Kaisertums in Lappenhausen steigert[90]).

Der Mensch vagiert in dieser – um mit Sebastian Franck zu reden – »gaukelnden« Welt umher, getrieben von dem, was augenblicklich ihm begegnet und ihn anspricht. Die alte Ordnung hat begonnen, unverbindlich zu werden, aber der spätmittelalterliche Mensch, der im 'Ring' in parodistischer Übertreibung dargestellt ist, hat noch nicht zu sich selbst gefunden. Die vorbeieilenden Bilder der verworrenen Welt und seine Triebe leiten sein Tun sprunghaft und zufällig und machen ihn zum Zerrbild seiner selbst. Er hat noch keineswegs seine eigene Individualität, seine zu entfaltende Persönlichkeit als einen neuen Wert und ein neues Idol ergriffen, die seinem Willen und Handeln eine neue Richtung und einen eigenen Sinn gäben.

Wohl zeigen sich im 'Ring' Ansätze zur Individualisierung in der Zeichnung der Menschen. Die Differenzierung des Stils der Sprache bei den verschiedenen Personen (oder wenigstens Personengruppen) geht an einzelnen Stellen über das bloß Typische hinaus[91]). Auch etwa manche Selbstgespräche, wie das Bertschis vor des Pfeifers Haus[92]), oder das Mätzlis auf dem Speicher, als sie den Brief Bertschis findet[93]), oder des Arztes[94]) zeigen eine beginnende individualisierende Psychologie. Aber diese Kleinigkeiten wollen noch wenig besagen.

---

[87]) 6449 ff. [88]) 6454 f. [89]) 6448. [90]) 7260 ff.
[91]) Vgl.: Wiessner, Einleitung zur Ausgabe, S. 13.
[92]) 1338 ff. [93]) 1950 ff. [94]) 2099 ff.

Die Auflösung eines als sinnvoll gesehenen Ganzen fester Stufen und Ränge, Rechte und Pflichten nivelliert zunächst einmal die Gesellschaft und macht sie gerade in ihren unteren Schichten zur Masse, der der Einzelne hilflos und distanzlos eingegliedert ist, nurmehr Exemplar seines Standes, ja seiner Gattung: »Als Masse ist beständig das ganze Dorf gegenwärtig: im Turnier, in dessen Hintergrund auch die Weiber lachen und schreien, bei Bertschis Werbung, bei der Hochzeit und dem Tanz – diesem Bacchanal der Masse –, im Krieg und selbst im Hintergrund der Hochzeitsnacht . . . Jeder Einzelne bestätigt nur den Typus der Menge, die sich in der Tiefe beständig drängt . . .« [95]).

Freilich kennen die Dörper die Stufung der Stände, aber nicht mehr als eine feste, ein für allemal gültige Gegebenheit, die man anzunehmen hat, wie sie ist. Sie legen sich die herkömmliche Verschiedenheit der Klassen durch die Geschichte von Noah und seinen Söhnen so aus, wie sie es brauchen: die Tugend ist es, die das Vorrecht zu einem höheren Stand schafft, Tugend kann jeder Mensch haben, darin sind alle gleich; *wir sein from und tugend vol* [96]), also können wir Kaiser, König, Herzog, Grafen und freie Herren sein [97]).

Der soziologische Bereich ist übrigens eine beispielhafte Stelle, an der sich das Gewissen und die »Gesinnung« im modern-subjektivistischen Sinne gegen ein festgelegtes Gesetz und eine »objektive« Ordnung hervorwagen. Und es ist nicht von Ungefähr, daß Übelgsmach am Anfang seiner Lehre die Tugend so definiert:

Tugend ist vor allen dingen:
Niemant sälig wesen mag
Ane tugent, ist mein sag.
Seu geit allain dem adel chraft,
Den sein tugend edel macht.
So wil sei anders von dir nicht
Dann guoten willen, sam sei spricht;
Won der im gerne tugend schaft,
Der ist ieso tugenthaft. [98])

Das sind Töne, die gerade in der kasuistisch erstarrten Morallehre in Dichtung und Philosophie des späten Mittelalters selten geworden sind. Es gab sie früher schon [99]), in anderer Färbung bekanntlich schon bei Abaelard. In einer spätmittelalterlichen didaktischen Dichtung, mit einem Thema zu-

---

[95]) Fritz Martini, DVjs. 20, 1942, S. 216 f.

[96]) 7247 (Sperrung von mir).

[97]) 7220–7279.

[98]) 4419 ff. (Sperrung von mir).

[99]) Zur Frage des Adels als Frucht der Tugend vgl. Karl Voßler, Die philosophischen Grundlagen zum »süßen neuen Stil« des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri, 1904, S. 35 ff.; Friedr. Vogt, Der Bedeutungswandel des Wortes edel, Marburg. akad. Reden 20, 1908.

dem, wie es der 'Ring' entwirft, sind sie aber von besonderer, vorausweisender Bedeutung. Eine Stelle nur noch im 'Ring' zeigt eine grundsätzlich ähnliche Haltung: Beim Kriegsrat der Nissinger gibt Wittenwiler mitten in der kasuistischen Debatte über allerhand Fragen der Kriegsführung und im Besonderen bei der Erörterung der Pflichten eines Hauptmanns folgende kurze Wechselrede: Paggenzan, einer der vier Hauptleute, die ihre Fragen an den Bürgermeister Strudel richten, klagt:

We, wie wench ich rechtens kan!
Ich waiss vil chlaine, waz die gschrift
Singet, saget oder stift. [100])

(Es war die Rede davon, daß der Hauptmann die Beute gerecht zu verteilen und danach zu sehen habe, daß es unter seinen Leuten keinen Streit gebe, daß er ihren Streit auszusöhnen habe.) Strudel, den Wittenwiler wie keine andere Figur seiner Geschichte ernst genommen und sympathisch gezeichnet hat, antwortet darauf Folgendes:

Dar umb nempt euch kain ungemach!
Nach ewer gwonhait halt daz gricht
Und acht vil wench der ander gschrift!
Tuot, sam euch gewissen ist: [101])
Secht, daz ist die beste list! [102])

Was aber im übrigen dem aus der Ordnung schweifenden Narren, dem *gpaur, der unrecht lept und läppisch tuot* [103]), normativ entgegengesetzt wird, ist die – freilich im Wissen fortgeschrittene – Lehre gültiger, konkreter Regeln und Ordnungen, denen der Einzelne sich dienend einzufügen hat. In allen Debatten wird immer zunächst um das Grundsätzliche des Gegenstandes diskutiert. So streiten die Männer und Weiber in der Ehedebatte endlos über die Vorteile und Nachteile und das Für und Wider der Ehe und der Familie im allgemeinen, und erst ganz zum Schluß [104]), nachdem die alte Laichdenman die Oberhand zu behalten droht, wirft Colman den besonderen Fall Mätzli-Triefnas als Gegenargument in die Debatte. Doch auch dann wird Mätzli nur als ein exemplarischer Fall ausbündiger Garstigkeit und Häßlichkeit angeführt, und die Laichdenman antwortet, indem sie die ins Feld geführten abstoßenden Eigenschaften von Mätzli grundsätzlich prüft und sie als grundsätzliche Vorzüge zu zeigen versucht:

Ist sei chropfecht, krumph und lam,
Do schol man sei für edel han.
Stincht ir aten über tag,
Kain frömder sei gechüssen mag.
Ist sei kurtz und hogrocht vil,

[100]) 8428 ff.
[101]) Das heißt: »nach bestem Wissen und Gewissen«.
[102]) 8432 ff. [103]) 43 f. [104]) 3427 ff.

Dest minner tuochs sei haben wil.
Gesicht sei wenich an den augen,
So machts auch kind, daz scholt du glauben!
Der swartzen frawen milch ist guot:
Großes tüttli gipt ir gnuog.

und so fort.[105])

Allenthalben werden im 'Ring' individuelle Situationen und Verhältnisse durch allgemeine und normative Sentenzen, Sprichwörter, Maximen oder Bibelzitate begründet, legitimiert oder entschieden. Jeder individuelle Fall findet seine Regel, oder er wird doch mindestens jeweils in kasuistischer Weise zum Prinzip erhoben.

In dieser differenzierten Kasuistik der Lehre zeigt sich – wie in aller Kasuistik in didaktischer Literatur und Moralphilosophie des späten Mittelalters[106]) – die Abwehr gegen eine drohende Emanzipation des Gewissens. Und die dialektische Form, in der die Lehre zuweilen entwickelt wird, die aporistische Widersprüchlichkeit, welche die ältere Dialektik eines »sowohl – als auch« wie die eines »entweder – oder« stellenweise zu einem »weder – noch« verschärft hat, und die erst im praktischen Vollzug ihre Antwort findet[107]), löst mehr oder weniger ungewollt und unbewußt eine erkennbar realistische Ordnung des Seins und des Tuns auf und weist voraus auf reformatorisch-protestantische Motive.

Und in der Tat scheint diese Ordnung selbst in ihrer sichtbaren Gestalt: den Formulierungen, den Symbola ihrer Regeln und Gesetze letztlich von einer in Zweifel gezogenen Verbindlichkeit. Sieht man von den praktischen Unterweisungen, die Wissen und Brauch der Zeit kompendienhaft zusammenfassen, ab, so weiß man bei allen grundsätzlichen Belehrungen nie, wie weit sie tatsächlich ernst gemeint sind oder bloß »hohl gewordene« Lehrbegriffe parodieren und persiffieren. Ja, selbst im Bereich des Religiösen lassen sich frivoles Spektakel und Heiliges, das ernst genommen wird, oft kaum unterscheiden. Zu alledem wirft der Dichter Sinn und Unsinn, Heiliges und Gemeines in verwirrendem Wirbel durcheinander mit seinen roten und grünen Farblinien, die offenbar seine originelle Erfindung sind. Scherz und Ernst sollen sie bezeichnen; aber sie versehen oft gerade das bißchen Ernste und Heilige, das noch unangetastet zu bleiben scheint, mit der Farbe des Scherzes und den schnurrigsten Unsinn mit der Farbe des Ernstes. Paternoster, Avemaria und Credo – Texte, die Bertschi beim Bräutigamsunterricht aufzusagen hat, zeigen etwa am Rand ausgerechnet die grüne Farbe des Scherzes, während komischste Szenen und tolle Streiche beim

---

[105]) 3447 ff.

[106]) Es ist bezeichnend, daß es diese Gattungen (wie auch die Moraltheologie) im späteren Mittelalter überhaupt erst recht eigentlich gibt.

[107]) Vgl. vor allem die Ehedebatte (2668 ff.).

Hochzeitsschmaus zum Beispiel nach unerfindbarem Gesichtspunkt einmal mit der roten Farbe des Ernstes, ein anderes Mal mit der grünen Farbe des Scherzes gekennzeichnet sind.

Man wird nicht die Albernheit begehen, diese Verteilung der Farblinien im einzelnen ausdeuten zu wollen; der 'Ring'-Dichter würde wohl über seine emsigen Ausdeuter schallend lachen, wenn er sie bei diesem Geschäft ertappen könnte. Natürlich hat der Einfall zunächst ironisierende Funktion. Es entspricht auch ganz der Art des Dichters, sich gelegentlich von seiner Dichtung zu distanzieren und sich mit verschmitztem Augenzwinkern mit dem überlegenen Leser über die Fiktion des tollen Bildes zu verständigen; zum Beispiel wenn er in den Bericht vom Turnier die Bemerkung einfließen läßt: *Er ist ein narr, der mir daz glaubt.*[108]), oder wenn er ironisch beteuert: *daz schült es glauben.*[109]) und so weiter. Aber daß er mit seinen Farblinien die alles durcheinander werfende Ironie auf die Spitze treibt, daß er Scherz und Ernst, Erhabenes und Triviales vermengen, daß er im Bezirk und mit den Formeln des Religiösen seine humorvollsten Witze machen kann, weist über die Tatsache des Humors und der Parodie und der Ironie hinaus denn doch auf einen besonderen und gegenüber dem frühen und hohen Mittelalter veränderten Befund in der Auffassung der Wirklichkeit hin.

Sehen wir ein paar Stellen an, die für die Behandlung des Religiösen charakteristisch sind:
Haintzo, der beim »Stechen« in den Bach gefallen ist, ruft erfreut aus:

E ich in den bache chām,
Ich was haiden ungezām.
Ich was auch in der ketzer orden:
Erst bin ich ze cristan worden.[110])

und Chuontz antwortet ihm:

Und du, Haintzo mit der gaiss,
Deins gewinnes ich enwaiss.
Bist du also worden cristen,
Daz ist gescholten und gefisten;
Won nach der weisen phaffen sag
Nieman sich getauffen mag
Selber in eim bache
Von chainr lai sache.
Es muoss ein underschaidung sin
Zwüschen tauffer und auch din.
Dar zuo der tauffer sprechen schol
Genanteu wörter, die man wol
Vindet in der hailigen gschrift.

[108]) 1067.
[109]) 5286; Ähnliches: 1923, 2101–2115, 2031, 3312, 3482 ff.
[110]) 271 ff.

Dennocht ist ez als ein wicht,
Hat der tauffer nit den muot
Ze tauffen, so er dich daz tuot.
In gottes dienst bist du verdrossen;
Dar umb so hast du wenk vergossen
Deins pluotz in seiner minne.
Du prinst auch nit mit sinne
In dem gaist: daz sag ich dir.
Noch bist ein jud, gelaub es mir![111])

In dem berühmten Beichtschwank empfängt Neidhart die reuigen Dörper mit den Worten:

Got büess euch allen smertzen
Und vergeb euch ewer sünde!
Doch für wars ich euch daz künde
Nach der hailigen gschrifte sag:
Die sünd ich nit vergeben mag
Ane reuw und peicht und puoss,
Die der sünder tuon muoss
Gäntzleich ane falschechait.
Daz sei euch von mir gesait![112])

Die Bauern äußern maßlos ihre Bußfertigkeit und

Lechspiss der sach auf zuo got;
Es was im chomen aus dem spot;
Er rüeffet laut mit gantzer macht:
'Herrgot, gib mir sinn und chraft,
Daz ich meinr sünden ledig werde
Und so nit var von dieser erde,
Sam Pentz und Jächel sind verschaiden
Als lästerleich auf diser haiden'![113])

Neidhart hört die lächerlichen Sündenbekenntnisse an. Alles – Worte, Handlungen, Gefühle – geht wie bei einer richtigen Beichte zu. Der frivole Witz wird von Neidhart fast bis zum Äußersten getrieben. Aber bis zum parodistischen Spielen der eigentlich priesterlich-sakramentalen Handlung, dem Spenden der Absolution, kommt es nicht. Neidhart schickt die närrischen Büßer mit gespieltem Ernst zum Bischof oder zum Papst nach Rom, weil ihre Sünden – in Wirklichkeit harmlose Dummheiten – schwerer seien als sie ein gewöhnlicher Pfaffe absolvieren könne. Selbst dem tollen Neidhart wird es, als sein Scherz zum Äußersten kommen muß, unheimlich, und er

... im gedocht in seinem muot:
'Böser schimphe ward nie guot;
Mit der sel ist nit ze schertzen.
Ich waiss daz wol in minem hertzen
Nach der waisen lere sag,

[111]) 285 ff. [112]) 671 ff. [113]) 688 ff.

Daz ich in nit gelösen mag
Noch gepinden gaistechleich.
So mag er auch nit sicherleich
Seineu sünd eim laien sagen,
So er priester mag gehaben'.[114])

Als Neidhart den Dörpern verkündet, daß er sie das *turnieren* lehren will, freuen sie sich und

... schrewen auf mit schalle:
'Got hat uns seinen engel gsant,
Einen man von fremdem land;
Dar zuo so sein wir ghailet'.[115])

Und nach der Einleitung Neidharts rufen sie aus:

... Gelobt sei Crist
Und alles, daz im himel ist!
Tuon wir wellen, waz wir schüllen,
Und ewer gpott mit ernst herfüllen![116])

In der Schlußformel des Liebesbriefes, den der Schreiber Nabelreiber für Bertschi aufsetzt, stehen Jesus und Venus in gleicher Funktion beieinander:

Da mit { Euch geseg in steg und weg / Jesus in seinr güeti! / Ewer phleg in leb und sweb / Venus in irm gmüeti!'[117]) } Und anders nit!

Auch der schöne Liebesbrief mit der Minneallegorie, den ausgerechnet der üble Arzt Chrippenchra für Mätzli schreibt, beginnt mit einer religiösen *salutatio*.

Die Ehe zwischen Bertschi und Mätzli wird zuerst vor der Sippschaft Bertschis geschlossen *an schuoler und an phaffen*[118]). Ochsenchropf begrüßt die Braut und ihr Gefolge:

Hört in gottes namen! Amen,
... Hie schol geschehen
Ein ee; des scholt es mir verjehen:
Sag an, Perchtolt ...[119])

und so weiter.

Das entscheidende Wort können die Beiden vor lauter Aufregung nicht einmal richtig sprechen: statt »Ja« sagt Bertschi *Gra*[120]) und Mätzli *Sta*[121]). Als die Festgesellschaft beisammen ist, zieht sie in die Kirche; man erfährt von dem, was dort geschicht, nichts anderes als dies:

Do nu die mess ein end genam,
Der pharrer huob ze sagen an:
'Hört, ir frauwen und ir knecht!
Wisst, es ist der kirchen recht,

[114]) 770 ff. [115]) 881 ff. [116]) 914 ff. [117]) 1909 ff.
[118]) 5276. [119]) 5244 ff. [120]) 5258. [121]) 5273.

Daz einr ein chan im nemen schol
Offenleich (so tuot er wol),
Nicht so haimleich, ane pfaffen!
Dar zuo ist mit uns geschaffen,
Daz wir chündin überlaut
Von dem preutgom und der praut
Und vor allem volk dar zuo
In der kirchen spat und fruo,
Ob iemant wär und wesen scholt,
Der da wider sprechen wolt.
Dar umb gepeut ich pei dem pan:
Wer der ist, der bwären chan,
Daz die ee nicht redleich sei,
Der sag es ze der vart hie pei!' [122])

Ein altes Weib kriecht hervor und jammert:

'. . . . . .
Es ist ein jar und nicht vil me,
Daz er mir schlechtz verhieß die ee.' [123])

Gelächter und Entrüstung über die Alte führt unvermittelt zum tollen weltlichen Fest hinüber. Die Episode spielt noch in der Kirche, aber es heißt ohne Übergang:

Des lachtens all von rechtem zorn.
Den pheiffer hieß man schlahen auf
. . . [124])

Der Bürgermeister von Nissingen beginnt seine Ansprache an die Männer seines Dorfes so:

'Hört, ir herren arm und reich,
Chlain und gross und all geleich!
Got, der alleu ding tuot
Uns ze hail und auch ze guot,
Geit dem sünder oft ein pin
An dem leib und an dem sin,
Daz er sich dest e beker.
Dar umb so wisst, es ist mein ler,
Daz wir alle cristan gmain
Peichtig werdin gantz und rain!
Daz pin ich nicht ze sagen worden,
Daz wir die veinde schüllen bsorgen,
Die so lös sein und so zag,
So bös und närrisch alle tag;
Ich sprich es nür allain umb das,
Daz wir got behagin bas;
Won ist er mit uns allain,
Niemand zeucht uns umb die pain.' [125])

[122]) 5403 ff. [123]) 5425 f. [124]) 5454 f. [125]) 8107 ff.

Die Lappenhauser, die üblen »Narren« dagegen bleiben ohne Beichte:

Doch belibend ane picht
Lappenhauser; won der gwicht
Seu do nicht verhörren wolt,
Sam er auch nicht hörren scholt.[126])

Im übrigen werden Bibelzitate, Sprichwörter und allgemeine Lehren zur Legitimation des Guten und Rechten wie des Närrischen und Bösen in buntem Wechsel von den Dörpern herangezogen; und in den Debatten werden die widersprechendsten Meinungen durch Bibelzitate belegt[127]).

Das alles sind mannigfaltige und verschiedenartige Dinge. Und doch entspringen sie alle im Grunde einer gleichen Haltung.

Setzen wir die komische und parodistische Funktion dieser Phänomene voraus; sie liegt auf der Hand. Aber wie ist sie gerade in diesen Formen möglich?

Das frühe (und in seinen theoretischen Äußerungen auch noch das hohe) Mittelalter hatte in den Gestalten des Religiösen: dem hierarchischen Bau der Kirche, dem Wort der Schrift, den Formulierungen des Glaubensgutes und den Symbola der Sakramente unmittelbar in transsubstantieller Gegenwärtigkeit das Absolute ergriffen, wie es in der gegebenen Wirklichkeit der Welt überhaupt eine reale Analogie zu der Wirklichkeit des Transzendenten erblickte. Langsam und im gleichen Schritt mit dem Scheitern der universalen Idee in Politik und Gesellschaftsordnung beginnen auch die Gestalten des Religiösen in ihrer realistischen Repräsentation des Absoluten fragwürdig und relativ zu werden. Ein aufschlußreiches Beispiel für diese Entwicklung, die schon bald einsetzt, ist etwa der Wandel in der Auffassung des Beichtsakramentes: Bis zum Ende des 12. Jahrhunderts glaubt man noch, daß der Priester selbst die Sünden absolviert, »seine Freisprechung geht der göttlichen Absolution voraus. Der Priester vertritt also völlig und ganz Gott als dessen Sachwalter auf Erden, er handelt für Gott als dessen vollkommener Rechtsvertreter auf Erden. Mit der beginnenden Scholastik, zuerst mit Abaelard, kommt eine ganz andere Ansicht auf: nicht mehr der Priester vollzieht die reale Absolution, er ist nicht mehr der totale Sachwalter Gottes, der im Diesseits die Dinge des Jenseits entscheidet, sondern Gott allein absolviert von den Sünden. Die reale germanisch-frühmittelalterliche Gott-Welt-Einheit, in der der Mensch, sei es nun der König oder der Priester, Gott auf Erden vollkommen vertritt und für ihn handelt, wird damit gelöst; die Welt zerfällt in Himmel und Erde, Gott wird geistiger und ferner . . .«[128]).

[126]) 8569 ff.

[127]) Vgl. z. B. die Ehedebatte (3250 ff., 3391 ff.).

[128]) Friedrich Heer, Aufgang Europas, Eine Studie zu den Zusammenhängen zwischen politischer Religiosität, Frömmigkeitsstil und dem Werden Europas im

Es kündigt sich eine im ganzen Bereich des Religiösen geltende Trennung von Gestalt und metaphysischer Wirklichkeit an; nur von einigen zentralen Dingen versucht die Kirche diese Trennung durch ausdrückliche Lehrentscheidung und Definition abzuwehren[129]). Die sichtbaren Gestalten und Formulierungen des Religiösen werden in ihrer Kontingenz und ihrer Unvollkommenheit und Wandelbarkeit erlebt, sie werden als relativ gesehen.

Zur Zeit des 'Rings' ist diese Entwicklung schon weit fortgeschritten. Man hat inzwischen in ganzer krasser Schärfe die Relativität des Diesseitigen erfahren, auch sofern es als Inkarnation des Jenseitigen gesehen wurde. Die Trennung von Gestalt und metaphysischer Realität schreitet fort auf die reformatorische Lehre (verschiedener Prägung) zu, die die Gestalt nur noch als vergegenwärtigendes Bild, als »Zeichen« gelten läßt, ja ihr – wie der Welt überhaupt – jeden echten Analogiecharakter abspricht. Der 'Ring' steht auf der Grenzscheide der Positionen. Zweifellos sind die dargelegten und in den Beispielen veranschaulichten Phänomene nicht denkbar ohne jene Relativierung, von der wir eben sprachen.

Diese Relativität der Gestalt[130]) wird also wohl deutlich gesehen; die Formen des Religiösen enthalten nicht mehr in so enger und unaufhebbarer Verbindung die metaphysische Realität. Aber dieser Gestalt, diesen Formen wird noch nicht alle Fähigkeit, relevante, vergegenwärtigende und verpflichtende Entsprechung des Absoluten zu sein, abgesprochen, als ein grundsätzlicher und notwendiger Befund. Die religiösen Formen und Formulierungen haben wohl die Möglichkeit, in der Handhabung durch unvollkommene, schlechte und närrische Menschen von ihrem metaphysisch-transzendenten Gehalt gelöst zu werden und – im gleichen Augenblick wo das geschieht – zu bloßem und zu lächerlichem komischem Spektakel und Formelkram herabzusinken. So kann es sein, daß gleiche oder ähnliche religiöse Worte oder Übungen einmal von Ehrfurcht gebietender Realität und Ernsthaftigkeit sind, ein anderes Mal alberner Spuk und Scharlatanerie. So kann schließlich überhaupt die ganze Dichtung als eine nütz-

---

12. Jhd., 1949, S. 148; vgl. dazu: Karl Müller, Der Umschwung in der Lehre von der Buße während des 12. Jhds., in: Theologische Abhandlungen, Carl von Weizsäcker zu s. 70. Geb., 1892, S. 287–320, vor allem S. 299 ff. und 304 ff. Heer faßt im Wesentlichen zusammen, was dort steht. Vgl. auch Josef Weisweiler, Buße, Bedeutungsgeschichtliche Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte, 1930, vor allem S. 168 ff.

[129]) So ist es kein Zufall, daß z. B. die Lehre von der »Transsubstantiation« des Sakramentes der Eucharistie – zuerst von Stephan von Autun (gest. 1140) formuliert – im Jahre 1215 in der 4. Lateransynode (can. 1) ausdrücklich kirchlich festgelegt werden mußte.

[130]) Gestalt – immer in dem weiten Sinne verstanden, der Kirche, hierarchische Ordnung der »Stände«, Formulierung von Lehre und Gesetz, Sakrament usw. umfaßt.

liche Lehre genommen werden, aber auch als eine bloße fröhliche Unterhaltung für den, der nichts anderes darin finden will und kann: *Secht es aver ichts hie inn, / Das weder nutz noch tagalt pring, / So mügt irs haben für ein mär,...* (49–51). Wittenwiler kennt die Menschen, und er weiß, daß alles äußere Werk, alle Gestalt, alles »Diesseitige« nicht so wichtig ist. Deshalb kann er sich hier und immer wieder mit so leichter, noch sich und sein eigenes Werk relativierender und ironisierender Überlegenheit von seinen eigentlichen, lehrhaften Absichten humorvoll distanzieren. So kann es auch unter Umständen sein, daß mit den religiösen Dingen Scherz getrieben wird, ohne daß das Tremendum ihres Gehalts angetastet wird und Abbruch leidet. Wenn im 'Ring' an vielen Stellen religiöser Brauch und religiöse Formen und Formeln zum Gespött gemacht erscheinen, so gilt auch dafür, was wir schon für die Frage der Parodie des Höfischen ausmachten: Nicht das Religiöse selbst und seine Formen werden hier parodiert oder verhöhnt, sondern ihr Mißbrauch und ihre leibhaftige »Parodierung« durch die schlechten, »närrischen« Dörper, die alle Realität und alles Wesen aus ihnen vertrieben haben und sie als entleerte Schablonen für ihr sündiges, hochmütiges und anmaßendes Treiben mißbrauchen. Freilich sind in der Darstellung der Bauern Mißstände parodiert, die im späten Mittelalter keineswegs nur bei den Bauern zu finden sind.

Immerhin mag so vielleicht verständlich sein, wenn an so erhabenen und auch in jener Zeit ganz unangetasteten und verehrten Texten wie dem »Vater-unser«, dem »Gegrüßet-seist-du-Maria« und dem Glaubensbekenntnis die grüne Farbe des Scherzes, besser des Unernstes steht. Denn dem Bertschi, der sie aufsagt, sind sie ganz gleichgültig, ausgehöhlte Gewohnheit, ohne Inhalt und Anspruch. Die Formen selbst, die Lehre, die Gebete und so fort bleiben, sofern sie in der Verbindung und im Dienst ihres religiös-metaphysischen Gehalts stehen, noch gültig und verbindlich. Das zeigt sich im Besonderen da, wo es um religiöse Gestalten geht, deren Relativierung durch den Spruch der Kirche gewissermaßen aufgehalten und »verboten« ist, wie bei den Sakramenten[131]). So läßt es Wittenwiler nie zu einer parodistischen Darstellung der Sakramente kommen; kurz vorher hält er ein; so beim Beichtschwank, bei der Eheschließung, der Messe. Und nirgends werden die Gestalten der Religion in ihrer – wenn man so sagen darf – offiziellen Form und Übung dargestellt und angeprangert, obgleich der Dichter aus der Anschauung seiner Zeit genug Anlaß dazu gehabt hätte. Die Menschen, die die Sache verkehren und entstellen, werden parodiert, nicht die Sache selbst. Es gibt keinen Anhalt dafür, dies anders zu sehen. Wir können nicht glauben, daß sich darin nur die taktische Vorsicht eines Mannes zeigt,

---

[131]) Vgl. das in Anm. 129 zur »Transsubstantiation« beim Sakrament der Eucharistie Gesagte.

der ein Anathema gegen seine Dichtung und seine Person vermeiden wollte, auch wenn er tatsächlich nichts mit dem bischöflichen Hof zu Konstanz zu tun gehabt hat.

Allein in gewissem Sinne repräsentieren die Dörper die Menschen überhaupt; denn der Narr – das ist der Mensch, wie er wirklich ist, der stets in alberner Verblendung dem Bösen verfallen ist. Und in diesem Glauben kann die Meinung der Zukunft einen Boden finden, die den Menschen schlechthin so verderbt sieht wie die Dörper in der Dichtung. Dann aber, wenn alle Menschen diese närrische und verblendete Haltung haben, wird in den sichtbaren Formen des Religiösen und der Welt nichts mehr vom Transzendenten wirklich zu erkennen und zu erfassen sein. Denn dann sind sie in dieser Welt schlechthin, überall und immer, leer und tot, und das Absolute, Gott, kann nur noch aus seiner Gnade den blinden Menschen führen, trotz seiner »närrischen« Verderbtheit und Verblendung; der Mensch kann von sich aus nicht mehr erkennen, was wirklich ist und was er soll. So weit ist es im 'Ring' noch nicht, aber der 'Ring' ist auf dem Wege zu dieser Haltung.

Dieser Bertschi geht schließlich aus der Welt, nicht weil er – wie die Früheren noch – diese Welt lassen und sich einem Leben der Kontemplation als einer Möglichkeit menschlichen Dienstes in der Ordnung der Stände weihen will, sondern weil er, völlig verwirrt, ganz einfach mit der Welt nicht mehr zu Rande kommt. Am Ende seines Lebens sieht der Narr die Unsinnigkeit alles menschlichen Tuns und aller Dinge. So flieht er die Welt und überläßt sie ihrer gottverlassenen Verworrenheit und Verderbtheit und sucht sein eigenes Heil in der Hinwendung zu der Gnade des jenseitigen Gottes, der das Unmögliche vermag: dem harten Fels Wasser zu entlocken, aus dem armseligen Wasser Wein zu machen und dem sündigen Narren das ewige Leben zu geben. So heißt es:

> Da verdienet der vil gwär
> In gantzer andacht an gevär
> Nach diesem laid das ewig leben.
> Das well uns auch der selbig geben,
> Der wasser aus dem stain beschert
> Hat und auch ze wein bekert![182])

Allein auch in dieser weltverleugnenden Abgeschiedenheit bleibt ihm eine letzte Chance und Verpflichtung eigener Leistung; denn noch in der weltlosen Einsamkeit muß *in gantzer andacht das ewig leben verdienet* werden.

So steht auch hierin der 'Ring' auf der Wende der Zeiten, Altes und Neues zu einem Eigentümlichen verbindend, das in seiner Einmaligkeit dennoch die Situation seiner Zeit vollendet bezeichnet.

Was im 'Ring' in der lebendigen Fülle phantasievoller Gestaltung erscheint, das hat im Denken der Zeit seine deutliche Entsprechung in der

[182]) 9694 ff.

scharfen und endgültigen Auseinandersetzung des spätmittelalterlichen Nominalismus mit den letzten Anstrengungen realistischer Denkpositionen, sich zu behaupten. Die leidenschaftlichen Bemühungen der Occamistischen Schule, die den maßvollen terministischen Konzeptualismus des Meisters mehr und mehr zu einem baren Nominalismus verschärfen, gewinnen langsam das Feld. Freilich finden sie noch lange den Widerstand des traditionell-realistischen Denkens. Und die Entstehungszeit des 'Rings' ist gekennzeichnet vom Zwiespalt der Positionen, in dem sich die nominalistische Lösung in Leben und Denken – auch in der ganzen Breite – zwar fortschreitend siegreich behauptet, aber von den bewahrenden Mächten noch immer heftig angefochten wird. Der aus anderem als diesem spätmittelalterlich-nominalistischen Sinn geprägte Satz des Roger Bacon *»Totum enim dependet ab experientia«* und derjenige des Duns Scotus *»Omne ens habet aliquod esse proprium«* –, sie zeitigen hier späte Früchte, die ihre Urheber freilich nicht gewollt hatten. Das Ganze, der Zusammenhang alles Einzelnen, nunmehr als eine bloße Sache des Denkens verstanden, und das Einzelne, als das jetzt eigentlich Wirkliche gesehen, trennen sich. Die Zeit der großen Summen, die das Ganze der irdischen und göttlichen Welt und des Wissens im Zusammenhang einer übergreifenden Ordnung zeigten, hat aufgehört. Die Lehre von der zweifachen Wahrheit des Wissens und des Glaubens, schon im 13. Jahrhundert von Siger von Brabant vertreten und am Anfang des 14. Jahrhunderts von den lateinischen Averroisten mit Johann von Jandun an der Spitze wieder aufgenommen, setzt sich durch. Diesseits und Jenseits werden unvergleichliche Bereiche.

Diese Motive, die ja nur der Bewußtseinsausdruck der Auflösung der (freilich nie restlos erreichten) mittelalterlichen Kultur- und Gesellschaftseinheit sind, bestimmen auch die Entwicklung der Literatur vom hohen zum späten Mittelalter. Auch hier trennen sich die Bereiche und treiben früher oder später ihre eigenen Arten literarischer Produktion hervor. So mehren sich die Werke konstruktiv-systematischer Didaktik, und zwar nicht nur – wie Rehm meint[133]) –, weil das Ideal aus dem Leben entwichen ist; es war nie wirklich darin. Vielmehr ist die Didaktik das ethische Surrogat jener ehemals als ontisch-wirklich geglaubten Weltordnung, die ihren normativen Anspruch aus sich selbst und nicht aus einem lehrhaft-moralischen »System« der Übereinkunft und bloß begrifflicher Wissenschaft zu stellen annahm. Sieht man die unvollkommene Weltwirklichkeit als das eigentlich Reale von der Ordnung der Begriffe aber einmal entschieden getrennt, so ist das ethische Ideal weder in jener selbst verwirklicht zu finden, noch auch in konkreter, lebendiger Verwirklichung darzustellen. Es muß

[133]) Walther Rehm, Kulturverfall und spätmittelhochdeutsche Didaktik, Ein Beitrag zur Frage der geschichtlichen Alterung. ZfdPh 52, 1927, S. 289–330, hier vor allem S. 300 ff.

vielmehr, solange es wenigstens »gelten« soll, der Welt als ein systematischer Kodex ethischer Regeln gegenübergestellt werden [134]).

Neben lehrhaften Dichtungen stehen platt naturalistische »maeren« und Novellen, die, meist auch mit satirischer Tendenz, der Unterhaltung dienen wollen. Der Minnesang nimmt ein derb-sinnliches materialistisches Ende (schon um 1300 etwa in Steinmar und Hadlaub) [135]), während die moralisierende, immer gelehrter werdende Spruchdichtung eine zukunftsreiche Bahn beginnt. Eine reicher werdende Produktion im geistlichen Spiel vertritt die Belange des Jenseitigen, und sie findet neben sich Fastnachtsspiele tollster Naturalistik und Diesseitigkeit. In der reichhaltigen mystischen Literatur wird der Mensch ermahnt, sich und der Welt zu »entwerden« und dem Jenseitigen sich zu verbinden, und auf der anderen Seite führen Werke nüchterner realistischer Empirie von historischem und auch schon naturwissenschaftlichem Inhalt, praktische Anweisungen, sowie (meist in allegorischer Einkleidung) auf ihre Weise auch die verschiedenen 'Minnelehren' in die Kenntnis und den Genuß dieser Welt ein. Um die Zeit, zu der der 'Ring' entsteht, hat die große erzählende Dichtung, die die geschiedenen Motive vielleicht noch einmal hätte zusammenfügen können, so gut wie völlig aufgehört. Was bleibt, sind – noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts – einige wenige Auswalzungen älterer Werke, wie etwa die schauerliche Parzivalerweiterung des Claus Wisse und Philipp Colin, oder Sammlungen kleinerer Erzählungen, die lediglich durch einen armseligen Rahmen verbunden sind, wie der unerquickliche 'Karlmeinet', den ein schlechter Macher um 1320 aus französischen und niederländischen Vorlagen zusammenschustert. Die Ausläufer des höfischen Epos geben nur noch eine Welt, die nach mechanisch gewordenen Regeln einer konventionellen Konstruktion funktionieren. Wo die didaktische Literatur über die unmittelbar systematische Lehre hinausgeht und eine erzählende Einkleidung sucht, wie etwa in Teilen des 'Renners' schon, in den Fabeldichtungen, in gewisser Weise auch in den Schachbüchern und im 'Goldenen Spiel', in 'Des Teufels Netz' oder auch in Brants 'Narrenschiff' und anderen Werken, da sind dennoch Theorie und Leben künstlich verbunden. Gestalt und Sinn stehen allenfalls noch in einem allegorisch vergleichsweisen Bezug. Den phantastischen oder ausgedachten Bildern muß die Bedeutung im rechten Verstand erst gegeben werden [136]).

---

[134]) Das alles beginnt freilich schon früh. Ein ähnlich typischer Fall wie der 'Ring' ist etwa schon Ulrich von Lichtensteins 'Frauenbuch'.

[135]) Späte Nachfahren sind – rund hundert Jahre später – Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein.

[136]) Das Ende dieser Entwicklung zeigt sich – mutatis mutandis – besonders deutlich etwa bei den Meistersingern, die ganz vom Begrifflich-Abstrakten her ihre Dichtungen konstruieren und das abstrakte Gerüst mit sinnlichen Gestalten

Wenn man den 'Ring' auf dem Hintergrunde dieser Tatsachen sieht, wird man manche der Phänomene verstehen können, die auf den ersten Blick in scheinbar unauflöslichem Widerspruch in dieser Dichtung nebeneinanderstehen, und sich nicht damit begnügen müssen, sie komisch, parodistisch, lehrhaft zu finden. Man wird aber auch begreifen, welch einzigartige Leistung der Dichter des 'Rings' vollbracht hat; denn wir kennen kein anderes Werk in jener Zeit, das alle getrennten Bereiche noch einmal in einer so großen Synthese und mit so souveräner epischer Gestaltungskraft vereinigt. Was man in der epischen Dichtung in einem weiten Sinne mittelalterlichen Realismus nennen kann, das ist mit dem 'Ring' endgültig zu Ende. Und auch zur Zeit des 'Rings' ist die Entwicklung schon so weit fortgeschritten, daß der Verfasser nur noch den negativen Weg der Parodie wählen kann. Nur mit der ironischen Distanz kann Wittenwiler darstellen und sagen, was er für wirklich und wichtig hält. Der Realismus der Späteren wird grundsätzlich anderer Art sein.

---

und Bildern behängen, die in der Willkür ihrer Wahl oft nicht einmal »ausdrücken« können (geschweige denn enthalten), was sie meinen, sondern eine Erklärung, mindestens ein ausdrücklich ausgesprochenes tertium comparationis brauchen, um verstanden zu werden. Vgl. dazu: Bert Nagel, Der Bildausdruck der Meistersinger. ZfdPh 65, 1940, S. 34–50.

Zu Goethes Deutung der Geschichte

Von Klaus Ziegler (Tübingen)

1.

In Goethes Schriften zur Mineralogie und Geologie (vgl. den Abschnitt 'Karl Wilhelm Nose') begegnet uns folgender Satz: »Die Geschichte der Wissenschaft ist die Wissenschaft selbst, die Geschichte des Individuums das Individuum.« Unverkennbar erweist sich diese Wendung zunächst eng gewissen allgemeinen Zusammenhängen der Geistes- und Wissenschaftsgeschichte verbunden. Denn die wesentlichen Intentionen, die der Entwicklung des geschichtlichen Bewußtseins in Deutschland, insbesondere dem deutschen Historismus zugrunde liegen, haben kaum jemals eine prägnantere Formulierung erfahren als in dem eben zitierten Goethewort. Auch dem Historismus und der Historischen Schule ging es im Entscheidenden ja nicht nur um eine empirische Wissenschaft des Faktischen, sondern gewissermaßen um eine angewandte Abart der 'philosophischen Anthropologie'. Im Zeichen des Glaubens an eine wesenhafte Identität des Menschlichen und des Geschichtlichen suchten Historismus und Historische Schule auf dem Weg über die Erhellung der Geschichte zur Klarheit über das Wesen des Menschen vorzudringen. Ebenso stellt sich Goethes Äußerung zufolge der Mensch nicht als ein un- oder übergeschichtlich beharrendes, wandellos mit sich selber identisches Wesen dar, das dann obendrein, nur äußerlich und zufällig auch noch so etwas wie eine Geschichte hat. Vielmehr ist der Mensch seine Geschichte – und ohne sie, außerhalb und unabhängig von ihr ist er eigentlich nichts: erst in der Geschichte, nur mit der Geschichte gelangt das Wesen des Menschen überhaupt zu sich selbst. Gleiches wie für den Menschen als solchen gilt im Sinn des Eingangszitats für die in der »Wissenschaft« sich symbolisierende Gesamtheit der tat- und werkhaften Schöpfungen und Leistungen des Menschen, für alle gegenständlichen Objektivationen seiner seelisch-geistigen Innerlichkeit.

Demnach stellt sich die Kategorie der Geschichtlichkeit als eine Fundamentalkategorie Goetheschen Menschen- und Weltverständnisses dar. Eine zureichende Erhellung der Deutung, die Goethe dem Wesen des Menschen

angedeihen läßt, erscheint nur möglich auf Grund einer vorgängigen Erhellung seiner Deutung der menschlichen Geschichte. Darüber hinaus erscheint ein hinlängliches Verständnis der besonders in den naturwissenschaftlichen Schriften sich entfaltenden Naturanschauung Goethes sowie seiner ihr eng verbundenen Gottesauffassung nur dann möglich, wenn man sich zuvor über seine Deutung der dem Eingangszitat zufolge alle Wissenschaft fundierenden Kategorie der Geschichtlichkeit Rechenschaft abgelegt hat. Demnach hätte Goethes Auffassung der Geschichte ein fundamentales Anliegen jeder Goetheforschung zu bilden. Aber bisher hat sie, jedenfalls allem Wesentlichen nach, dem Geschichtsbild Goethes im Gesamtrahmen seiner Weltanschauung und Dichtung nur eine recht periphere Stellung und Bedeutung zuerkannt. Zumeist geht dies darauf zurück, daß man Goethes Verhältnis zur Geschichte und sein Verhältnis zur Natur betont antithetisch auslegte: während er die Geschichte entweder eindeutig oder doch überwiegend negativ gewertet habe, habe er die Natur eindeutig positiv gewertet; während ihm die Natur als Kosmos, als Stätte einer göttlich gestalt- und gesetzhaften Vernunftordnung gegolten habe, sei ihm die Geschichte zutiefst als Chaos, als Stätte einer vernunftwidrigen oder gar widergöttlichen Gesetz- und Ordnungslosigkeit erschienen. Aber mit derartigen Thesen hat die Goetheforschung über sich eine unheilbare Selbstwidersprüchlichkeit heraufbeschworen. Einerseits wurde sie durch die Intention geleitet, Goethes Persönlichkeit und Werk als einheitlichen Organismus, als organische »Metamorphose« einer mit sich selbst zutiefst identischen Grund- und Leitidee zu deuten. Andererseits hat die Forschung diese Konzeption durch die antithetische Aufspaltung des Goetheschen Natur- und Geschichtsverständnisses selber zunichte gemacht oder jedenfalls stark in Frage gestellt.

In der Tat haben die grundlegenden Gesamtdeutungen Goethes, wie zumeist schon aus ihrem Inhaltsverzeichnis hervorgeht, von Chamberlain und Gundolf ab sein Verhältnis zur Geschichte entweder gar nicht oder nur ganz gelegentlich, sozusagen nur am Rande gewürdigt[1]). Doch selbst dort, wo das Geschichtsbild des Dichters im Rahmen seiner persönlichen und geistigen Gesamtwelt eingehender berücksichtigt erscheint, ruht das Schwergewicht zumeist auf den negativen Zügen dieses Bildes, also auf Goethes Geschichtsskepsis[2]). Dieser Forschungs- und Deutungstradition vermag sich sogar Friedrich Meinecke nur in beschränktem Maß zu entziehen[3]). Das bahnbrechende Verdienst, das er sich um die positive Würdigung der Geschichtsauffassung Goethes errungen hat, braucht heute nicht mehr besonders betont zu werden. Doch darin, daß Meinecke im systematischen Teil seines Kapitels »negatives« und »positives Geschichtsverständnis« Goethes antithetisch einander gegenüberstellt, zeigt auch er sich

[1]) Dies wird erneut durch die jüngste Veröffentlichung dieser Art bestätigt, vgl.: F. J. v. Rintelen, Der Rang des Geistes, Goethes Weltverständnis, 1955.

[2]) Vgl. z. B. bei K. Viëtor, Goethe, 1949, S. 484 ff.

[3]) Vgl. das Goethe-Kapitel in 'Die Entstehung des Historismus', ²1946.

immer noch der bisherigen Tradition verhaftet. Denn eine wahrhaft organische Eingliederung des Goetheschen Geschichtsbildes in das Ganze seines Menschen- und Weltbildes wäre erst dann erreicht, wenn es gelänge, auch, ja gerade seine »negativen« Züge aus ihrer Isolierung zu lösen und sie ebenfalls dem Gesamtzusammenhang der Goetheschen Seinslehre einzubeziehen – in Goethes Sinn gerade auch sie als Ausdruck »typischer«, gewissermaßen »urphänomenaler« Seinsgesetzlichkeiten einsichtig zu machen. – Ganz im Bann der bisherigen Tradition stehen schließlich auch jene Werke, die im Gegensatz zur weitgehenden Einseitigkeit der sonstigen Forschung gerade Goethes Verhältnis zu den politisch und sozial aktuellen Wirklichkeiten der Zeitgeschichte zu klären suchen [4]). Unbeschadet ihrer Fruchtbarkeit unterliegen derartige Untersuchungen insofern einer entscheidenden Begrenzung, als sie die zeitgeschichtlich aktuelle Seite des Goetheschen Geschichtsverhältnisses wiederum völlig von den weltanschaulichen Hintergründen der gesamten Seinslehre loslösen. Demgegenüber kann Goethes Verhältnis zur Geschichte nur dann als wirklich zureichend erfaßt gelten, wenn es möglich wird, auch seine Stellungnahme zu den aktuellen Phänomenen und Problemen der Zeitgeschichte als folgerichtigen Ausdruck seiner anthropologischen und ontologischen, insbesondere seiner metaphysisch-religiösen Grundüberzeugungen zu erweisen.

In der Tat ist die Antithese, welche die bisherige Forschung weithin beherrscht, nach beiden Seiten hin falsch. Keineswegs gilt für Goethe etwa nur die Natur, sondern ebenso auch die Geschichte als harmonischer Kosmos oder, um in seiner eigenen Terminologie zu sprechen, als räumlich und zeitlich gegenständliche »Metamorphose« der göttlichen »Idee«, gewisser, in allem Wandel der Empirie konstant wiederkehrender und sich behauptender »Urphänomene«, demnach der »Einheit« eines in der »Vielheit« der faktischen Erscheinungen sich entfaltenden Seins-»Typus«. Doch ebenfalls gilt das Umgekehrte: analog der Geschichte stellt sich für Goethe auch die Natur keineswegs nur als harmonischer Kosmos, sondern zugleich immer als disharmonisches Chaos dar – so daß die chaotisch negativen Züge, die nach Goethe der Geschichte zweifellos eigen sind, seiner Naturauffassung durchaus nicht widersprechen, sondern ihr vielmehr genau entsprechen. Die Polarität von Positivem und Negativem ist ebenso für Goethes Auffassung der Natur wie für seine Auffassung der Geschichte konstitutiv – und deshalb hat in seinem Sinn gerade die wechselseitig unauflösliche Verbindung beider Daseinscharaktere, hat also auch der negative Pol als ein »Typus« oder »Urphänomen« des sowohl die Natur wie die Geschichte umfassenden Seins überhaupt zu gelten. Demnach kann die auf das prägnant Organische des Goetheschen Lebens und Wirkens gerichtete Intention der Forschung sich gültig nur dann verwirklichen, wenn sie Goethes Weltanschauung in ausnahmslos all ihren, mit Gott und Natur, Mensch und Welt auch die Geschichte und Gesellschaft umschließenden Sphären als ein wahrhaft ganz- und einheitliches Universum erweisen kann. Zugleich kann allein auf die-

[4]) Vgl. z. B. R. Buchwald, Goethe und das deutsche Schicksal, 1948, und W. Mommsen, Die politischen Anschauungen Goethes, 1948.

sem Wege die Forschung auch der »Sache selbst«, also Goethes eigenen und tiefsten Intentionen gerecht zu werden hoffen. Ihm galten seine Bemühungen um »einen reinen, vorurteilsfreien Kunstgenuß« und um das Verfahren der Natur, »wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen«, sowie schließlich seine Bemühung um das Wesen der Gesellschaft und Geschichte als wesenseins: »Das Dritte, was mich beschäftigte, waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern Beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind: ich verstehe die menschliche Gesellschaft« (vgl. 'Schicksal der Handschrift' in den Schriften zur Morphologie). Ausdrücklich kennzeichnet hier Goethe die menschliche Gesellschaft – und das bedeutet, wenn man ihren statisch-zeitlosen Begriff ins Zeithaft-Dynamische transponiert, zugleich: die menschliche Geschichte – gewissermaßen als eine Synthese aus Natur und Kunst. Diese beiden Bereiche stehen für Goethe nun aber wiederum im Zeichen jener vernunfthaften Ordnungsgesetzlichkeit, derzufolge dem 'neuplatonischen' Grundsatz seines Denkens gemäß sich die Vielfalt des Individuellen wesentlich als Umgestaltung der ihr zugrunde liegenden und in ihr sich entfaltenden Einheit eines überindividuellen »Typus« oder »Urphänomens«, letzthin der göttlichen »Idee« darstellt:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art:
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.
(Wanderjahre, 2. Buch, 9. Kap.)

An dieser »Wahrheit«, dieser Art von vernunfthafter Ordnungsgesetzlichkeit besitzt der zuvor zitierten Äußerung gemäß auch die Gesellschaft und Geschichte kraft ihrer doppelseitigen Verwandtschaft mit der Natur wie der Kunst wesenhaften Anteil. Aus dieser Perspektive heraus soll im Sinn der methodischen und sachlichen Prinzipien, die hier angedeutet wurden, im folgenden unter einigen beispielhaften Aspekten die Frage erörtert werden: welcher Art, welchen Inhalts sind denn nun jene »typischen« oder »urphänomenalen« Seinskonstellationen, die nach Goethe in allen individuellen Wandlungen der menschlichen Geschichte und Gesellschaft wiederkehren [5]).

[5]) Die vorliegenden Ausführungen sind die erweiterte Fassung einer Antrittsvorlesung, die im Rahmen der Immatrikulationsfeier des WS 1955/56 an der Universität Tübingen gehalten wurde. Trotz solcher Erweiterung waren auch im gegenwärtigen Rahmen mancherlei Einschränkungen unerläßlich. So mußte – unter

2.

Schon der junge Goethe weist in der bekannten Formulierung seiner Rede 'Zum Shakespearestag' auf »den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat)« hin, »in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt«. Von nun an beherrscht dieses Motiv – wie es innerhalb der Dichtung für den dramatischen Bereich etwa durch die Gestalten Egmonts, Tassos, Fausts oder für den epischen Bereich durch die Lehr- und Wanderjahre oder für den lyrischen Bereich mit programmatischer Ausdrücklichkeit durch die 'Urworte. Orphisch' bestätigt wird – Goethes gesamtes Leben und Werk. Überall geht es hier um die Frage nach dem Verhältnis von menschlicher Subjektivität und objektiver Welt, von Individualität und All, von Ich und Schicksal, von innerlich freier Unbedingtheit des Wollens und der Notwendigkeit eines von außen her bedingend-beschränkenden Müssens – also um das Problem, wie sich in der Beziehung des Menschen zur Welt Autonomie und Heteronomie miteinander verknüpfen. Dabei deuten die 'Urworte. Orphisch' mit Hilfe jener »Urphänomene«, die sie aus der Polarität des Autonomen und Heteronomen herleiten, nicht zufällig auch die 'Lebensgeschichte' des Menschen – nämlich seine Existenz als zeithafte Abfolge bestimmter Alters- und Entwicklungsstufen; und der Prosakommentar des Gedichts wendet das gleiche Schema sogar auf die Geschichte im engeren Sinn dieses Begriffes an: also auf die soziale und politische Volks- und Staatsgeschichte, auf die »Weltgeschichte«. In ähnliche Richtung weist das 3. Buch der 'Wanderjahre', dessen 9. Kapitel durch den Mund Lenardos zwei Sozialtypen einander gegenüberstellt. Der eine erscheint gekennzeichnet durch die Neigung zum »Grundbesitz« wie überhaupt zum »Besitz«, zur »Scholle« und der ihr von »Geburt« an verhafteten »Gewohnheit«, zu dem, was wir »von unsern Vätern geerbt« haben und was »die Natur gewollt« hat, als den »Grundfesten alles Daseins«, demnach durch »die Lust, zu bleiben und zu verharren«. Der andere hingegen erscheint gekennzeichnet durch den Stolz des Menschen auf das, »was er tut und leistet«, durch seine Freude an denjenigen »Gütern«, die »im Beweg-

---

alleiniger Konzentration auf die zweite Lebenshälfte, insbesondere auf das Alterswerk – Goethes frühere Entwicklung außer acht gelassen werden. Ferner konnten die künstlerischen Formen der Dichtung Goethes, die mit seinem Geschichtsverständnis vielfach unauflöslich zusammenhängen, ebensowenig berücksichtigt werden wie die soziologisch konkrete Situation des damaligen Deutschlands und Europas, ohne die Goethes »geistes-« und »ideengeschichtliche« Deutung der Geschichte nicht denkbar ist. Schließlich war die Erörterung auf den ontischen Aspekt der Goetheschen Natur- und Geschichtsauffassung einzuengen, so daß die für unser Thema grundlegend wichtige Erkenntnistheorie Goethes ebenfalls unberücksichtigt bleiben mußte.

lichen und in demjenigen, was durchs bewegte Leben gewonnen wird«, bestehen. So verhalten sich die beiden Sozialtypen zueinander wie Statik und Dynamik, wie Tradition und Evolution, wie Gebundenheit und Freiheit, wie objektiv-heteronome und subjektiv-autonome Begründung und Bestimmung des menschlichen Daseins. Demgemäß beherrscht Goethes anthropologische wie metaphysische oder gar religiöse Grundfrage nach dem Verhältnis von menschlicher Autonomie und Heteronomie auch seine Deutung der Gesellschaft und Geschichte. Schon hierin deutet sich an, daß Goethes Geschichtsverständnis im Zeichen derselben Kategorie steht wie sein Menschen- und Weltbild insgesamt. Freilich stellt sich das Verhältnis von menschlicher Autonomie und Heteronomie für Goethe nicht als einfache und eindeutige Größe, sondern als ein viel- und tiefschichtig verwikkeltes Gebilde dar. Ein entscheidender Aspekt dieser Polarität gelangt seinem prinzipiellen Gehalt nach beispielhaft in jener »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, zum Ausdruck, deren Wesen in der bekannten Lehre der 'Wanderjahre' von den drei Grundformen der menschlichen Ehrfurcht erläutert wird:

»Die auf den Rücken gefalteten, gleichsam gebundenen Hände, der gesenkte lächelnde Blick sagen, daß man die Erde wohl und heiter zu betrachten habe; sie gibt Gelegenheit zur Nahrung; sie gewährt unsägliche Freuden; aber unverhältnismäßige Leiden bringt sie. Wenn Einer sich körperlich beschädigte, verschuldend oder unschuldig, wenn ihn Andere vorsätzlich oder fahrlässig verletzten, wenn das irdische Willenlose ihm ein Leid zufügte, das bedenk' er wohl; denn solche Gefahr begleitet ihn sein Leben lang« (2. Buch, 1. Kap.).

Der Mensch trägt hiernach die Bedingungen des eigenen Daseins nicht in sich, sondern sie liegen außerhalb seiner selbst. Weit davon entfernt, über sie eigenmächtig zu verfügen, empfängt er sie von seiner irdischen Mit- und Umwelt her, so daß er sich in solcher Hinsicht als ihr Geschöpf darstellt. Auf diese 'Geschöpflichkeit' des Menschen pflegt Goethe gemeinhin mit den terminologischen Begriffsformeln des »Bedingten« und der »Beschränkung«, der »Notwendigkeit« und des »Bedürfnisses«, der »Bedürftigkeit« hinzuweisen. Es handelt sich hierbei um ein betont ambivalentes Phänomen. Es schließt nämlich ebenso den positiven Aspekt welthafter Begründung und Erhaltung wie den negativen Aspekt welthafter Hemmung und Gefährdung des Menschlichen in sich ein. Die Welt ist zugleich der Grund, der den Menschen trägt, und ein Abgrund, der ihn ständig bedrohen oder gar verschlingen kann. So charakterisiert die Definition der »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, die Erde zugleich als Quelle der »Nahrung«, überhaupt »unsäglicher Freuden«, wie als Quelle von Gefahr und Verletzung, Schaden und Leid. Doch handelt es sich in beiden Fällen nur um verschieden geartete Äußerungsformen desselben Grundverhalts. Denn die Tatsache, daß die menschliche Existenz ihrer positiven Begründung und Erhaltung nach von einer Umwelt abhängt, die ihrer Verfügung sich grundsätzlich entzieht,

schließt ja eine ganz prinzipielle Begrenzung oder gar die prinzipielle Aufhebung dieser Existenz in sich ein. Weiterhin wird solche Mahnung der »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, als wesenseins mit der christlichen Religion gedeutet. Auf den ersten Blick hin mag dies befremdlich anmuten. Denn gemeinhin pflegt sie als Inbegriff einer auf den Himmel und die himmlische Höhe hin orientierten Vaterreligion zu gelten. Demgegenüber wendet sich die »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, der Erde und ihrer Tiefe zu – also eher dem chthonisch und kosmisch mütterlichen, jedenfalls irdisch naturhaften Kreislauf von Werden und Vergehen. Trotzdem ist die Verbindung, die Goethe zwischen dem hier in Frage stehenden Typus der Ehrfurcht und der christlichen Religion herstellt, keineswegs zufällig. Bis zu einem gewissen Grade trifft dies wohl sogar unter dem Aspekt der persönlichen Entwicklung zu. Denn jenes Ethos der Bedürftigkeit, das die »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, beherrscht, erwächst aus der kritisch sich distanzierenden Auseinandersetzung des älteren Goethe mit jener Verabsolutierung menschlichen Schöpfertums, die für den titanisch-prometheischen Individualismus und Subjektivismus des Sturms und Drangs vielfach charakteristisch war. Doch erscheint diese spätere Reaktion bereits in der Jugend selber vorgebildet. Denn insbesondere seit der Entdeckung der Briefe an Langer haben wir allen Anlaß, den Einfluß des zeitgenössischen Christentums, vornehmlich des zeitgenössischen Pietismus auf Goethe weit ernster zu nehmen, als dies früher üblich war. Demnach dürfte die kaum verkennbare Tatsache, daß der Stürmer und Dränger Goethe dem innerweltlichen Schöpferkultus seiner Generationsgenossen von vornherein mit betonter Kritik gegenüberstand, zwar keineswegs ausschließlich, aber doch wesentlich mit seiner Berührung durch das damalige Christentum zusammenhängen. Aus dieser Perspektive heraus mag die in den 'Wanderjahren' vollzogene Verknüpfung des Ethos einer grundlegenden Bedürftigkeit des Menschen mit der christlichen Religion auch unter biographisch-genetischem Aspekt begründet anmuten[6]). Aber wichtiger noch erscheint die Tatsache, daß überhaupt die geschöpfliche Bedürftigkeit des Menschen in der Sphäre christlicher Frömmigkeit eine zentrale Rolle spielt: erst diese Analogie macht die Herleitung des Christlichen aus der »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, wahrhaft sinnvoll.

Wenn überdies die christliche Religion als höchste der aus den drei Typen der Ehrfurcht abgeleiteten Religionsformen gelten soll – so wird damit der

---

[6]) Für Goethes religiöse Haltung, die im gegenwärtigen Rahmen nicht genauer erörtert werden kann, sei in einem mit der hier entwickelten Auffassung wesentlich übereinstimmenden Sinn vornehmlich auf E. Beutlers Kommentar zum 'West-Östlichen Divan', 1943, ferner auf W. Flitner, Goethe im Spätwerk, 1947, und G. Schaeder, Gott und Welt, Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung, 1947, verwiesen.

Kategorie des Geschöpflichen gleichsam eine metaphysisch und religiös unbedingte Würde und Weihe beigemessen. In der Tat handelt es sich hier um eine Fundamentalkategorie der Goetheschen Natur- und Seinslehre überhaupt. Dies hängt unmittelbar mit ihrem neuplatonischen Grundansatz zusammen. Ihm zufolge stellt sich die Vielheit, die vielfältige Besonderheit des Faktischen als Entfaltung und Erscheinung einer ihm vor- und übergeordneten Einheit und Allgemeinheit dar. Jede empirische Individualität existiert demnach wesenhaft in und kraft ihrer Teilhabe an einem umfassenderen Seinszusammenhang, so daß ihr das eigene Selbst-Sein eigentlich nicht substantiell, sondern nur akzidentiell, als ein ihr gleichsam nur Verliehenes zugehört. So findet sich dem Abschnitt 'Elektrizität' in den Schriften zur Meteorologie gemäß »alles materielle Dasein« in jenes »durchgehende allgegenwärtige Element« eingebettet, das, empirisch als Elektrizität erscheinend, sich zugleich »unbefangen als Weltseele denken« läßt. Demnach besitzt innerhalb der Natur das Individuelle nur insofern Existenz, als es von dem »Allen vergönnten, grenzenlosen und unverwüstlichen Leben« durchdrungen und getragen wird[7]). Oder dasselbe in negativer Wendung: »Das unmittelbare Gewahrwerden der Urphänomene versetzt uns in eine Art von Angst: wir fühlen unsere Unzulänglichkeit« ('Maximen und Reflexionen': im Folgenden MR zitiert). Denn im unverhüllten Anblick der allgemeineren und höheren Einheit, als deren Ausformung das Individuelle allein besteht, wird es sich seiner grundsätzlichen Abhängigkeit und Schwäche, wird es sich der vergleichsweisen Unwirklichkeit und Wesenlosigkeit seiner Sonderung und Vereinzelung bewußt. Mit der all diese Zusammenhänge beherrschenden Grundkonzeption hängt auch die Frage nach dem Verhältnis von Organismus und Umwelt zusammen, die in Goethes Naturlehre leitmotivartig wiederkehrt. Der »nisus formativus«, welcher die Einheit des Allgemeinen zur Vielheit des Besonderen sich entfalten läßt, erscheint der inhaltlichen Richtung und den inhaltlichen Ergebnissen dieses Prozesses nach nicht so sehr autonom durch sich selber als vielmehr in starkem Maß heteronom durch die wechselnden Bedingungen der raum-zeitlichen Empirie bestimmt: »Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen: das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend« (MR).

Dieses Prinzip gelangt in den konkreten Forschungs- und Deutungszusammenhängen der Naturlehre umfassend zur Anwendung. So erwägt Goethe beispielsweise, ob der gegen die Unterscheidung von Pflanzlichem und Tierischem noch indifferente »Lebenspunkt« und Lebensstrom vielleicht durch Einfluß bestimmter Umweltfaktoren einmal nach der Seite der Pflanze und zum andern nach der des Tieres hin gelenkt werde: »Ob diese

[7]) Vgl. 'Recherches anatomiques et physiologiques . . .' in den Schriften zur Morphologie.

ersten Anfänge, nach beiden Seiten determinabel, durch Licht zur Pflanze, durch Finsternis zum Tier hinüberzuführen sind, getrauen wir uns nicht zu entscheiden, ob es gleich hierüber an Bemerkungen und Analogie nicht fehlt«[8]). Hier handelt es sich um eine vorsichtig zurückhaltende, aber doch unverkennbar zur Zustimmung hinneigende Hypothese. In solcher Form wird vermutet, daß die Differenzierung der umfassenden Lebenseinheit zu den individuelleren Unterformen des pflanzlichen und tierischen »Typus« durch den Einfluß bestimmter Umweltsgegebenheiten überhaupt hervorgerufen oder doch wenigstens der Richtung und dem Ergebnis nach inhaltlich gelenkt werde. Dementsprechend wird die weitere Konkretisierung der beiden Typen zu den Unterspecies der jeweiligen Gattungen und Arten in funktionalen Zusammenhang mit der sie jeweils umschließenden Welt gebracht. Die zahlreichen Materialien, mit denen die Naturlehre diese Auffassung zu erhärten trachtet, fassen sich in der Maxime zusammen: »Das Tier wird durch Umstände zu Umständen gebildet«[9]) – eine Maxime, die selbstverständlich auch innerhalb des pflanzlichen Bereiches gilt. Die »innere und ursprüngliche Gemeinschaft der Organisation«, die jedem individuellen Lebewesen zugrunde liegt, »entspringt« also der »Verschiedenheit der Gestalten« nach »aus den notwendigen Beziehungsverhältnissen zur Außenwelt«[10]). Der biologische Organismus steht demnach »in Bezug . . . auf die Außenwelt, von welcher das vollständig organisierte Wesen als ein Teil betrachtet werden muß«[11]). In solcher Relativierung des individuellen Lebewesens zu einem Bestandteil seiner Umwelt bringt sich wiederum die neuplatonische Konzeption der Teilhabe des Besonderen am Allgemeinen zur Geltung. So wird mit dieser Konzeption in der Tat die geschöpfliche Bindung des welthaft Wirklichen an einen es umgreifenden und durchwaltenden Seinszusammenhang zu einer Fundamentalkategorie der Goetheschen Seins- und Naturlehre erhoben[12]).

---

[8]) Vgl. 'Die Absicht eingeleitet' (Schr. z. Morphol.).

[9]) 'Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie', Abschnitt IV.

[10]) 'Die Skelette der Nagetiere'.

[11]) 'Principes de Philosophie Zoologique', Abschnitt II.

[12]) Demgegenüber vertritt in Übereinstimmung mit Korff (Geist der Goethezeit) Fr. Meinecke die These, daß den Naturforscher Goethe »eigentlich nicht die Entstehung der Arten in der Wirklichkeit, sondern die Entstehung der Arten aus Gott interessiert« habe (Die Entstehung des Historismus, ²1946, S. 585). Einerseits scheint uns diese Anschauung den schwerwiegenden Einfluß zu verkennen, den Goethe der empirischen Umwelt auf Richtung und Ergebnis des naturhaften Form- und Bildungstriebes zuspricht. Andererseits ist Meinecke insofern im Recht, als innerhalb der Goetheschen Naturlehre das Umweltprinzip, wie E. Spranger betont (Goethes Weltanschauung, 1946, S. 72), selbstverständlich nicht mechanistisch und kausalistisch im Sinn »einer äußerlichen Milieutheorie« mißdeutet werden darf. Bei Goethe erfüllt die Betonung der Umweltfaktoren unmittelbar in sich

In fast wörtlichem Anklang an die zuletzt zitierte Äußerung, derzufolge »das vollständig organisierte Wesen als ein Teil« der »Außenwelt« zu gelten hat, verbindet die Einleitung zum 'Versuch einer Witterungslehre' auch den Menschen mit dem »All, dessen Teil er freilich ausmacht«. Als Fundamentalkategorie der Natur- und Seinslehre ist die Idee der Geschöpflichkeit zugleich eine Fundamentalkategorie der Goetheschen Anthropologie – und zwar in jenem ambivalenten Sinn, von dem früher die Rede war. So stellen sich etwa dem Prosakommentar der 'Urworte. Orphisch' gemäß die teils erzieherischen, teils verführerischen Impulse der als Inbegriff der Umwelteinflüsse sich repräsentierenden Tyche, ferner die Gruppen- und Gemeinschaftsgebilde der Familien, Stämme, Staaten zugleich als Förderung und als Hemmung der menschlichen Existenz dar: ebenso als tragender Grund, der sie ihrem positiven Bestande nach allein möglich macht, wie als eine sie zuweilen fast erdrückende Fessel und Last. Unter beiden Aspekten aber erscheint der Mensch weitgehend als Geschöpf seiner Umwelt. Aus ihren Stoffen und Kräften baut sich – wie es im Zusammenhang der »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist«, am Hinweis auf die Nahrung gewährende Erde deutlich wird – sein physischer Organismus, sein leibliches Dasein auf. Darüber hinaus muß solcher Hinweis als Symbol dafür genommen werden, daß, wie aus dem Kommentar der 'Urworte' vielfach erhellt, die seelisch-geistige Innerlichkeit des Menschen ebenfalls tiefgreifend durch seine Umwelt geprägt erscheint.

Zunächst wird ihren Einwirkungen allerdings nur eine verhältnismäßig periphere, eine recht relative Bedeutung beigemessen. Gegenüber der im Dämon sich symbolisierenden »Unveränderlichkeit des Individuums«, gegenüber »diesem festen, zähen, diesem nur aus sich selbst zu entwickelnden Wesen« bleibt die Gewalt der Tyche aufs Vordergründig-Zufällige beschränkt: »Der Dämon freilich hält sich durch alles durch, und dieses ist denn die eigentliche Natur, der alte Adam . . ., der, sooft auch ausgetrieben, immer wieder unbezwinglicher zurückkehrt.« Aber allmählich verschiebt sich dieses Verhältnis, und zwar besonders im Zeichen des Eros, der als Inbegriff dessen, »was man von der leisesten Neigung bis zur leidenschaftlichsten Raserei nur denken möchte«, eine potenzierte Erscheinungsform des »selbständigen, selbstsüchtigen« Dämon darstellt, »der mit unbedingtem Wollen in die Welt griff«. Aber damit wird eigentlich jede eindeutig klare und feste Grenze zwischen Dämon und Tyche, Ich und Welt verwischt oder gar aufgehoben: »Hier verbinden sich der individuelle Dämon und die verführende Tyche miteinander; der Mensch scheint nur sich zu gehorchen, sein eigenes Wollen walten zu lassen, seinem Triebe zu frönen, und doch sind es Zufälligkeiten, die sich unterschieben, Fremdartiges, was ihn von seinem Wege ablenkt; er glaubt zu erhaschen und wird gefangen, er glaubt gewonnen zu haben und ist schon verloren. Auch hier treibt Tyche wieder ihr Spiel, sie lockt den Verirrten zu neuen Labyrinthen, hier ist keine Grenze des Irrens: denn der Weg ist ein Irrtum.« Damit verschlin-

---

selber wiederum eine metaphysische oder gar religiöse Funktion: nämlich im Sinn des Wesensverhaltes eben der Geschöpflichkeit des welthaft Wirklichen.

gen und durchdringen Dämon und Tyche, »Angeborenes« und »Erworbenes« sich so völlig, daß sie im Verhalten eines Menschen empirisch und faktisch nicht mehr gültig voneinander zu sondern sind.

Gleiches wie unter dem negativen Aspekt des Hemmenden oder gar Zerstörenden gilt unter dem positiven Aspekt des Tragenden und Fördernden. »Die Menschheit ist bedingt durch Bedürfnisse« (MR) – und soweit sie durch die Umwelt befriedigt werden, stellt sich das menschliche Individuum gerade den positiven Bestimmungen seines Da- und So-Seins nach als Geschöpf seiner Umwelt dar. »Nicht allein das Angeborne, sondern auch das Erworbene ist der Mensch« (MR): solch einer sehr genauen Formulierung gemäß gehört die Prägung des Menschen durch seine Umwelt untrennbar mit zu seinem Wesen – ist sie also nicht nur akzidentiell, sondern substantiell. Dies gilt um so mehr, als die dem einzelnen Menschen von der Gott-Natur her anerschaffene Eigenart, wie aus dem Kommentar der 'Urworte' hervorgeht, mit seiner Bestimmung durch die Umwelt, insbesondere die geschichtlich-gesellschaftliche Umwelt weitgehend zusammenfällt:

»Zufällig ist es jedoch nicht, daß einer aus dieser oder jener Nation, Stamm oder Familie sein Herkommen ableite: denn die auf der Erde verbreiteten Nationen sind . . . als Individuen anzusehen«, deren »hartnäckige Persönlichkeit . . ., in andere Weltteile versetzt, . . . ihren Charakter nicht« ablegt.

Hiermit deutet sich bereits an, daß der These von der geschöpflichen Bindung des Menschen wie überhaupt jedes Lebewesens an seine Umwelt auch für Goethes Verständnis der Geschichte und Gesellschaft grundlegende Bedeutung zukommt. Dies geschieht vornehmlich in Gestalt der Prägung des Menschen durch die Bedingungen und bedingenden Einwirkungen, die, sei es von der Vorwelt des Vergangenen, sei es von der Mitwelt des Gegenwärtig-Gleichzeitigen her ihn den positiven Bestimmungen seines Da- und So-Seins nach recht eigentlich erst zu dem machen, was er ist. »Die Menschen sind als Organe ihres Jahrhunderts anzusehn, die sich meist unbewußt bewegen« (MR): diese Bemerkung kann gleichsam als beispielhafter Modellfall, als schematischer Grund und Aufriß der Goetheschen Geschichtsbetrachtung und Geschichtsschreibung gelten. In ihrem Zusammenhang wird die geschichtliche Persönlichkeit nebst ihren Taten und Werken wesentlich als konkrete Entfaltung, als individualisierte Erscheinungsform ihr vorgegebener und sie durchwaltender Ganzheitsgefüge und Einheitsgebilde aufgefaßt und dargestellt. Dabei gilt sie nicht nur, wie eben erwähnt, als Geschöpf ihres Jahrhunderts, also ihrer Epoche, sondern ebenso, wie gleichfalls schon angedeutet, als Ausdruck ihres Volkes, ihrer Nation. Darüber hinaus erscheint sie nicht weniger durch ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Beruf und Stand oder zu einer bestimmten Religion sowie schließlich durch die Eigenart der in ihrem Lebensbereich herrschenden Staatsverfassung geprägt. Weisen all die bisher erwähnten Ganzheitsgebilde ge-

wissermaßen einen innergeschichtlichen Charakter auf – so findet sich die menschliche Gesamtgeschichte und Gesamtgesellschaft von dem noch umfassenderen Ganzen der Natur her getragen und gestaltet. So gilt für Goethe die Natur im Zeichen seines Glaubens an ihre lebensvoll beseelte Göttlichkeit nicht nur im Bereich der poetischen Fiktion, sondern ganz allgemein als Träger eines Stimmungsgehalts und Ausdruckscharakters, der – entsprechend dem Wort der 'Wanderjahre': »denn wenn das Leblose lebendig ist, so kann es auch wohl Lebendiges hervorbringen« (1. Buch, 2. Kap.) – wiederum auf die seelisch-geistige Artung des Menschen sowie durch ihre Vermittlung hindurch auf die Art seiner gegenständlichen Schöpfungen machtvoll einwirkt. Demnach wird die Menschheitsgeschichte durch die nach Raum und Zeit sehr verschiedenartige Umwelt der naturhaften Landschaft und ihres Klimas wesentlich mitgestaltet.

Mag es sich nun um die Schriften zur Kunst und Literatur oder um die 'Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan', mag es sich um die autobiographischen oder um die naturwissenschaftlichen Schriften, insbesondere, aber keineswegs ausschließlich um die 'Materialien zur Geschichte der Farbenlehre' sowie endlich um die Gespräche handeln: eigentlich überall dort, wo Goethe geschichtliche Persönlichkeiten und Tatsächlichkeiten einer vernunfthaften Ordnungsgesetzlichkeit einbeziehen möchte, sucht er dies Ziel durch Eingliederung des stofflichen Materials in das Gefüge der eben angedeuteten Kategorien zu verwirklichen. Deshalb kann man sie gleichsam als die hermeneutischen Fundamentalkategorien der Goetheschen Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung bezeichnen. Demnach stimmt ihre Methode weitgehend mit den methodisch beherrschenden Prinzipien der Naturlehre überein – wie denn auch ihre »Urphänomene« mit den geschichtswissenschaftlichen Ordnungskategorien Goethes durch bedeutsame Analogien verbunden erscheinen. Hier wie dort geht es darum, durch den Nachweis einer morphologischen Strukturanalogie, einer strukturellen Vergleichbarkeit und Entsprechung sowie damit zugleich auf dem Wege dynamisch-genetischer Ableitung das Vielheitliche, Besondere, Teilhafte der empirischen Fakten als individualisierte Erscheinungsformen, als konkrete Ausdrucksgestalten gewisser, sie einheitlich umfassender und durchwaltender Allgemein- und Ganzheitszusammenhänge einsichtig zu machen. Selbst die Tatsache, daß die Urphänomene der Natur »sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren« (vgl. die Wesensbestimmung des Urphänomens im 'Didaktischen Teil' des 'Entwurfs einer Farbenlehre' § 174 ff.), unterscheidet sie nur sehr bedingt von den zunächst rein unanschaulich anmutenden Einheitsgebilden der Geschichte. Einerseits handelt es sich ja auch bei den naturhaften Urphänomenen um eine durchaus mittelbare Anschaulichkeit: durch die faktische Realität stets gebrochen und ge-

trübt sind sie niemals der sensuell äußeren, sondern nur jener inneren Wahrnehmung zugänglich, auf die Goethe im Zeichen seiner erbitterten Polemik gegen den erkenntnistheoretischen Empirismus mit dem Begriff eines »inneren Anschauens« oder ähnlichen Termini hinzuweisen pflegt: »Wir lernen mit Augen des Geistes sehen, ohne die wir, wie überall, so besonders auch in der Naturforschung blind umhertasten« ('Erster Entwurf einer allgem. Einleitung in die vergleichende Anatomie' VII B). Demnach haben im sensualistisch und empiristisch vordergründigen Sinn auch die Urphänomene der Natur als 'unanschaulich' zu gelten – wie denn umgekehrt etwa bei der epochalen Ein- oder rekonstruierenden Neuordnung älterer Kunstwerke im historischen Bereich der anschaulich nachvollziehbaren Gestalt ebenfalls tragende Bedeutung zukommt. Gleich der Naturforschung setzt also auch die Geschichtsforschung eine wechselseitige Ergänzung und Korrektur des äußeren und inneren Erkenntnisvermögens voraus: »Zu Geschichte und trümmerhafter Anschauung mußte die Einbildungskraft sich gesellen« ('Tag- und Jahreshefte' 1809).

Schließlich existiert zwischen den 'urphänomenalen' Einheitsgebilden der Natur und Geschichte noch eine letzte, aber besonders wichtige Analogie. In ihnen handelt es sich hier wie dort nur um relative Einheiten, deren Pluralismus sich niemals in jener absoluten Einheit auflösen läßt, die allein der göttlichen Idee vorbehalten bleibt. Zugleich aber handelt es sich in diesen Ganzheitsgefügen hier wie dort um abbild- und gleichnishafte Spiegelungen des göttlichen Urbilds. In der Tat bringt diese Symbolfunktion des Irdischen sich nicht nur in Goethes Natur-, sondern auch in seinem Geschichtsverständnis zur Geltung. Ganz prinzipiell geschieht dies in jenem denk- und ehrwürdigen Gespräch vom 29. IV. 1818, über das uns F. v. Müller und Caroline v. Egloffstein teilweise bis ins Wörtliche hinein übereinstimmende Aufzeichnungen hinterlassen haben[13]): »Wenn man das Treiben und Tun der Menschen seit Jahrtausenden erblickt, so lassen sich einige allgemeine Formeln erkennen, . . . und diese Formeln, ewig wiederkehrend, ewig unter tausend bunten Verbrämungen dieselben, sind die geheimnisvolle Mitgabe einer höhern Macht ins Leben . . ., und der aufmerksame Forscher setzt sich aus solchen Formeln eine Art Alphabet des Weltgeistes zusammen.« Die geschichtliche Empirie als Spur und Zeichen des Göttlichen – konkret wird diese Konzeption im gleichen Gespräch auf den Staat angewandt, in dem sich »die schönste Bürgschaft unseres übersinnlichen Ursprungs« verkörpert – nämlich »das Vermögen, jedes Sinnliche zu veredeln und auch den totesten Stoff durch Vermählung mit der Idee zu beleben.« Staat und Staatsverfassung gehören nun aber, wie bereits erwähnt, zu jenen Ganzheitsgefügen,

[13]) Zitate aus den Gesprächen beziehen sich entweder auf die Gespräche mit Eckermann (im Folgenden als GE angeführt) oder auf die Gesamtausgabe von Biedermann.

denen methodisch für Goethes Geschichtsschreibung konstitutive Bedeutung zukommt. Ähnlich zählt er auch andere dieser innergeschichtlichen Einheitsgebilde dem »Alphabet des Weltgeistes« zu. Beispielsweise gilt dies für die Nation. Wenn der Kommentar der 'Urworte' ihr den Charakter einer dämonisch-unbedingten Individualität zuspricht – so wird sie damit in Analogie zum menschlichen Individuum aus dem Gesamtzusammenhang des Gedichts und Kommentars heraus zugleich als unmittelbare Schöpfung und Offenbarung der Gott-Natur angesprochen; und an anderen Beispielen, vornehmlich am 'Egmont', ließe sich dies noch eindringlicher erhärten.

In mancherlei Hinsicht darf man also den dem Bereich der Naturlehre entstammenden Begriff des »Urphänomens« seinem prägnanten Sinn nach auch auf Goethes Geschichtsschreibung übertragen. Letztlich geht diese Gemeinsamkeit auf die beide Sphären beherrschende Polarität von Einheit und Vielheit, von Allgemeinem und Besonderem, von Ganzem und Teilen zurück. Aber damit erweist sich, geistesgeschichtlich betrachtet, Goethes neuplatonische Seinskonzeption ebenso als tragendes Prinzip seiner Deutung der Geschichte wie seiner Deutung der Natur. Allem Einzelnen nach stimmt freilich das kategoriale Gerüst der Goetheschen Geschichtsschreibung in Gestalt der Herleitung des Historisch-Faktischen aus epochalen und nationalen, aus ständischen und staatlich-verfassungsmäßigen, aus religionsgeschichtlichen und naturhaften Gesamtzusammenhängen völlig mit den methodischen Grundkategorien des Historismus überein. Doch dieser geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Impuls verbindet sich in Goethes Geschichtsbild nicht zufällig mit der neuplatonischen Tendenz, jede Vielheit als »emanatistische« Entfaltung einer umfassenderen Einheit zu verstehen. Denn dies Motiv hat während der Goethezeit durch mancherlei Vermittlungen hindurch – beispielsweise wäre für Jacob Grimm, bei dem es eine besonders wichtige Rolle spielt, hier die romantische Anhängerschaft der Schellingschen Naturphilosophie zu erwähnen – die geschichtswissenschaftliche Methodik des Historismus und der Historischen Schule intensiv beeinflußt.

Doch die inhaltlich konkreten Ordnungskategorien der Goetheschen Geschichtsschreibung verweisen ihrerseits wiederum auf eine sie sämtlich umfassende und begründende Zentralkategorie. Letztlich geht es in den Einzelheiten der historiographischen Methodik und Hermeneutik Goethes ja immer darum, den Menschen als Geschöpf seiner geschichtlichen und durch ihre Vermittlung hindurch auch seiner naturhaften Umwelt zu erweisen. Bezeichnenderweise wird diese Konzeption – offenkundig erneut in unmittelbarer Reaktion auf die entsprechenden Ideen und Ideale des Sturms und Drangs – bis zur völligen Leugnung jeder menschlichen Originalität und originellen Genialität zugespitzt: »Im Grunde aber sind wir alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Denn wie Weniges haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen! Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte«; und Gleiches in autobiogra-

phisch-persönlicher Wendung: »Und was ist denn überhaupt Gutes an uns, wenn es nicht die Kraft und Neigung ist, die Mittel der äußeren Welt an uns heranzuziehen und unseren höheren Zwecken dienstbar zu machen. Ich darf wohl von mir selber reden und bescheiden sagen, wie ich fühle. Es ist wahr, ich habe in meinem langen Leben mancherlei getan und zustande gebracht, dessen ich mich allenfalls rühmen könnte. Was hatte ich aber, wenn wir ehrlich sein wollen, das eigentlich mein war, als die Fähigkeit und Neigung, zu sehen und zu hören, zu unterscheiden und zu wählen, und das Gesehene und Gehörte mit einigem Geist zu beleben und mit einiger Geschicklichkeit wiederzugeben. Ich verdanke meine Werke keineswegs meiner eigenen Weisheit allein, sondern Tausenden von Dingen und Personen außer mir, die mir dazu das Material boten« (zu F. Soret in Eckermanns Bearbeitung 17. II. 1832).

Zunächst bestätigt diese Auffassung noch einmal die zentrale Bedeutung, die der Geschöpflichkeitskategorie für Goethes Menschenbild und Geschichtsverständnis zukommt. Zugleich aber bezeugt solch tief sich bescheidende Relativierung der eigenen Genialität auf den Reichtum des von der Umwelt her Angeeigneten und Gespendeten, daß es sich in Goethes Idee der Geschöpflichkeit und ihrer historiographischen Konkretisierung keineswegs nur um objektive Deskription und Theorie handelt. Vielmehr steht diese Idee im Zeichen einer persönlich unmittelbaren und überpersönlich verbindlichen Beteiligung des Gefühls. Die Geschöpflichkeit als Faktum verbindet sich mit einer demutsvoll empfangenden und dankbaren Frömmigkeit. Erst in diesem Vorgang lebensmäßiger Betroffenheit und Hingabe erfüllt sich für Goethe der wesenhafte Sinn seiner Idee des Geschöpflichen; und damit erweist sie sich über alles Deskriptiv-Konstatierende hinaus als eine prägnant religiöse Kategorie.

3.

Dem früher gekennzeichneten Wesen der »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist« gemäß, erfährt der Mensch im Zeichen seiner Geschöpflichkeit die ihn umschließende Welt nicht nur positiv als setzenden und tragenden Grund seiner Existenz, sondern zugleich negativ als Abgrund, der sie ständig gefährden oder gar verschlingen kann; nicht nur als harmonisch bergenden Kosmos, sondern ebenso als disharmonisch zerrissenes und dämonisch bedrohendes Chaos; nicht nur als Erscheinung und Offenbarung, sondern ebenso als Verhüllung und Trübung des Göttlichen. Grundsätzlich handelt es sich bei der Spannung oder gar Inkommensurabilität, die solchermaßen zwischen dem Göttlichen und dem welthaft Wirklichen waltet, um jenen »Hiatus« zwischen Idee und Erscheinung oder Erfahrung, zwischen der Unerforschlichkeit des Unbedingten und den erforschlichen Dingen, zwischen Form und Unform oder der Regel und dem Regellosen, den Goethe, je älter er wird, immer nachdrücklicher betont – etwa mit dem Hinweis auf den »Bruch . . ., der einem überall in der Geologie und in der ganzen Natur

begegne. Wolle man ihn rein auflösen, so gehe es nicht, so verwirre man das Ganze, man müsse wissen, daß da noch etwas Unauflösbares sei, und es als solches zugeben, dann komme man durch« (11. VIII. 1815 zu S. Boisserée): »Wir leben innerhalb der abgeleiteten Erscheinungen und wissen keineswegs, wie wir zur Urfrage kommen sollen« (MR). Dies Prinzip läßt sich bis in die konkreten Einzelheiten der naturwissenschaftlichen Schriften hinein verfolgen, und zwar nicht nur ihrer erkenntnistheoretischen wie ontologischen Gehalte, sondern sogar ihrer Sprachform und Darstellungsweise, ihrer architektonischen Gliederung und ihres kompositorischen Aufbaus. Unter ontischem Aspekt bestätigt sich dies an der früher entwickelten These, daß auch der göttlich-schöpferische Form- und Bildungstrieb mit seinem Eintritt in die raum-zeitliche Empirie ihren Bedingungen und Bedingtheiten, somit aber letzlich dem Schicksal geschöpflicher Umweltsgebundenheit verfällt. Darüber hinaus gelangt die un- oder gar widergöttliche Chaotik der Natur besonders plastisch in dem Abschnitt der metereologischen Schriften über 'Bändigen und Entlassen der Elemente' zum Ausdruck: »Es ist offenbar, daß das, was wir Elemente nennen, seinen eigenen, wilden, wüsten Gang zu nehmen immerhin den Trieb hat.« Dergestalt sind »die Elemente ... die Willkür selbst zu nennen« und »des Gehorsams ganz entwöhnt«. Sie gelten als Inbegriff des schlechthin »Regellosen«, eines »ungezügelten, gesetzlosen Wesens«, also des unheilvoll Anarchischen. Demgemäß offenbart sich auch der chaotische Aspekt des geschichtlich-gesellschaftlichen Seinsbereichs zunächst im Einbruch elementarer Naturgewalten und Naturkatastrophen: das Geschichtschaos stellt sich weitgehend als Erscheinungsform eines ihm zugrunde liegenden Naturchaos dar.

Dies deutet sich schon in gewissen Tendenzen der sprachlichen Metaphorik an – und zwar besonders sinnfällig in gewissen Wendungen, mit denen Goethes Sprache die durch die Revulotion von 1789 und durch die Revolutionskriege heraufbeschworenen Erschütterungen zu vergegenwärtigen pflegt. Sehr häufig bedient sie sich nämlich hierbei solcher Metaphern, die dem Bereich der Natur entnommen sind. Für die außerdichterische Sphäre sei beispielhaft auf manche Stellen des Briefwechsels mit Schiller hingewiesen. So heißt es am 30. VII. 1796: »Das französische Ungewitter streift noch immer jenseit des Thüringer Waldes hin; wir wollen das Gebirge, das uns sonst die kalten Winde schickt, künftig als eine Gottheit verehren, wenn es diesmal die Eigenschaften einer Wetterscheide hat« – oder am 14. X. 1797, da der in Italien wütende Krieg gleichnisweise als »Erdbeben, Brand und Überschwemmung« bezeichnet wird. Dieser Sprachgebrauch beherrscht auch die poetischen Werke. In der 'Natürlichen Tochter' werden viermal die Schrecknisse der heraufziehenden Revolution geschildert. Dabei wird sie jedesmal metaphorisch als Aufruhr der Natur und ihrer Elemente dargestellt. Für den Herzog verkörpert sich, freilich nur im verhältnismäßig unbestimmten Sinn geschichtlicher Chaotik schlechthin, die Revoultion in den Metaphern der Meeresflut und des Blitzes sowie damit schließlich überhaupt des Feuers (III, 2). Weiterhin faßt Eugenie den staatsvernichtenden Streit der Parteien naturhaft als Entzweiung der Elemente auf (V, 8) oder der König die Revolution insgesamt als Auflösung

des gestalthaft Individuellen in die amorphe Anonymität des neptunischen Elements, von »Strom« und »Ozean« (I, 5). Ähnlich betrachtet der Mönch den revolutionären Umsturz des Bestehenden als katastrophales Wüten elementarer Naturgewalten (V, 7). Schon die Häufigkeit derartiger Sprachfügungen verbietet es, die in ihnen sich vollziehende Verschmelzung von Geschichts- und Naturchaos lediglich als poetisch-rhetorische Dekoration und Fiktion abzutun. Erst recht wird dies durch die Idee bestätigt, die Goethe vom Wesen der Kunst in sich trug: daß nämlich die Schönheit der ästhetischen Form als Chiffre eines ontischen Wirklichkeits- sowie damit eines ontologischen Wahrheitsgehalts zu gelten habe. Demgemäß muß die für Goethes Sprachmetaphorik vielfach charakteristische Einung von Natur- und Geschichtschaos in einem durchaus objektiven und realen Sinn verstanden werden.

Dem entspricht es, daß in Goethes Dichtung das Chaos der Geschichte weitgehend ausdrücklich mit dem Einbruch elementarer Naturkatastrophen in den menschlich-gesellschaftlichen Bereich gleichgesetzt wird. Unter diesem Aspekt kehren vornehmlich die Symbole der Feuers- und Wassersnot immer wieder. Beispielsweise denke man an die zerstörende Gewalt des Feuers in 'Hermann und Dorothea' oder in der 'Novelle' oder für 'Faust II' in der Episode von Philemon und Baucis – sowie an die zerstörerische Gewalt des Wassers in der Ballade von 'Johanna Sebus' und in der Überschwemmungskatastrophe der 'Wanderjahre' oder an die nichtig-vernichtende Wüstheit des Meeres wiederum in 'Faust II'. Handelt es sich hier überall um eine symbolisch konkrete Bildlichkeit, so gelangt Gleiches auch in unverhüllt abstrakter Begrifflichkeit zum Ausdruck. Erneut wird dies durch 'Bändigen und Entlassen der Elemente' bestätigt: sie, deren anarchisch »ungezügeltes, gesetzloses Wesen« uns »oft« mit »großem, unersetzlichem Unheil« schlägt, »sind als kolossale Gegner zu betrachten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben« – und »insofern sich nun der Mensch den Besitz der Erde ergriffen hat und ihn zu erhalten verpflichtet ist, muß er sich zum Widerstand bereiten und wachsam erhalten.« Innerhalb der Dichtung gilt Ähnliches für die Definition, die im 12. Kapitel des 2. Buchs der 'Wanderjahre' der »bürgerlichen Gesellschaft« als Inbegriff aller menschlichen Gesellschaft zuteil wird – nämlich als »einem Naturzustand«, der stets dem Einbruch des »Bösen« ingestalt »kümmerlicher Jahre«, ingestalt von »Hagelschlag, Wasserfluten und Brandschäden« ausgesetzt ist. Neben diesen unmittelbar durch die Natur verursachten Formen des Geschichtschaos stehen seine zunächst rein innergeschichtlich anmutenden Äußerungsweisen – insbesondere Kriege und Revolutionen. Doch letztlich erscheinen auch sie im Chaos der Natur angelegt und begründet. Beispielhaft kommt dies am Ende des Achilleis-Fragments zum Ausdruck:

> Und wo rastet der Mensch von Müh' und gewaltigem Streben,
> Der die Meere befährt im hohlen Schiffe, die Erde,
> Kräftigen Stieren folgend, mit schicklicher Furche durchziehet?
> Überall sind Gefahren ihm nah, und Tyche, der Moiren

Älteste, reget den Boden der Erde so gut als das Meer auf.
Also sag ich Dir dies: Der Glücklichste denke, zum Streite
Immer gerüstet zu sein, und Jeder gleiche dem Krieger,
Der von Helios' Blick zu scheiden immer bereit ist!

Unauflöslich wird hier das innergeschichtliche Chaos von »Streit« und »Krieg« mit der Gefährdung des Menschen durch das Chaos der Natur verknüpft. Darüber hinaus erscheinen mit der Erwähnung und durch die Vermittlung Tyches Natur- und Geschichtschaos gemeinsam sogar mit der göttlichen Sphäre verbunden. Ebenso wird kurz zuvor das irdische Chaos aus dem Ratschluß der Götter hergeleitet – nämlich mit dem Hinweis auf »jenen Tag«,

Da Kronion erzürnt dem klugen Japetiden,
Und Pandorens Gebild Hephaistos dem König geschaffen;
Damals war beschlossen der unvermeidliche Jammer
Allen sterblichen Menschen, die je die Erde bewohnen,
Denen Helios nur zu trieglichen Hoffnungen leuchtet,
Triegend selbst durch himmlischen Glanz und erquickende Strahlen.

Aber ob sich nun die Chaotik der Geschichte als integrierender Bestandteil des naturhaften Chaos darstellt – oder ob Geschichts- und Naturchaos gemeinsam göttlicher Satzung und Fügung entspringen: in all den eben angedeuteten Zusammenhängen bringt Goethe betont zum Ausdruck, daß ihm das Chaos keineswegs nur als ein ausnahmehaft isoliertes Merkmal der Geschichte, sondern vielmehr als ein wesenhaftes Merkmal des welthaft Wirklichen überhaupt gilt. Damit gliedert sich Goethes Geschichtsbild wiederum organisch dem Gesamtgefüge seiner Natur- und Seinslehre ein. Zugleich erfährt die un- oder gar widergöttliche Chaotik des historisch-sozialen Bereichs über die bloße Tatsächlichkeit äußerer Natur-, Kriegs- und Revolutionskatastrophen hinaus noch eine Vertiefung ins Innerlich-Ideelle hinein. Ganz allgemein wird dies in den 'Wanderjahren' gelegentlich mit der Wendung angedeutet, »daß, wenn die Götter den Menschen erscheinen, sie gewöhnlich unerkannt unter ihnen wandeln« (2. Buch, 2. Kap.). Ihre weitaus monumentalste Symbolisierung hat diese innergeschichtliche Spannung oder gar Inkommensurabilität von Göttlich-Ideellem und Irdisch-Realem wohl in der Helena-Tragödie gefunden. Faust als Prototyp des Menschen überhaupt sucht in Helena das mythisch-ewige Urbild des Schönen und damit letztlich etwas von der schlechthinnigen Vollkommenheit der göttlichen Idee, des göttlichen Ideals sich innerweltlich anzueignen. Doch das Göttlich-Unbedingte wird damit, daß es in die reale Welt hineingezogen wird, ihren ganz heterogenen Bedingungen unterworfen. Dabei trägt die hier im Sinn des 'Innerweltlichen' gekennzeichnete Seinssphäre insofern den prägnanten Charakter des Geschichtlichen an sich, als Helenas Aneignung und Behauptung durch Faust wesentlich auf Raub und Eroberung, auf Krieg und Kampf, also auf dem kausalen Mechanismus der Gewalt und

Macht beruht. Doch dadurch wird die ideale Vollkommenheit des Göttlichen ihrem eigenen Wesen entfremdet und ihrem wahren Wesen nach zum Untergang verurteilt. Deshalb kann die menschlich-irdische Geschichte die ideale Vollkommenheit des Göttlichen, wenn überhaupt, nur in der schnell entschwindenden Flüchtigkeit eines »Augenblicks«, nicht dagegen in der fest beharrenden Dauer ihrer Gesamtzeit verwirklichen und besitzen. In die gleiche Richtung weisen noch andere Elemente der Helena-Tragödie. Sofern sie sich beispielsweise in der Einung von Männlichem und Weiblichem, von Nord und Süd, von Griechen- und Germanentum, von Antike, Mittelalter und Neuzeit, von Macht und Schönheit gleichnishaft als totale Synthesis des historisch Individuellen darstellt, bestätigt die Flüchtigkeit dieser zur bloßen Episode verurteilten Synthesis erneut, daß die in Gestalt einer allumfassenden Unendlichkeit und Einigkeit sich verkörpernde Vollkommenheit des Göttlichen der menschlich-irdischen Geschichte ein für allemal inkommensurabel bleiben muß. Gleiches wie für die Geschichte im ganzen gilt naturgemäß für jene innergeschichtlichen Ganzheitsgebilde und Einheitsgefüge, von denen früher die Rede war: die göttlichen Prädikate des Heiligen, Guten, Wahren weitgehend ins Gemeine, Böse, zum Irrtum und zur Lüge verkehrend stellen sie sich nicht nur als den Menschen tragende und fördernde, sondern ebenso als ihn hemmende oder gar gefährdende Mächte dar – zugleich als offenbarende Erscheinung wie als trübende Verhüllung des Göttlichen.

Schon die »Gesellschaft« im rein formalen Sinn dieses Begriffs, demnach als Inbegriff menschlicher Gruppenbildung und Gemeinschaftsbeziehung schlechthin, steht in wesenhaftem Gegensatz zur göttlichen Idee der Wahrheit: »Da nun den Menschen eigentlich nichts interessiert als seine Meinung, so sieht Jedermann, der eine Meinung vorträgt, sich rechts und links nach Hilfsmitteln um, damit er sich und Andere bestärken möge. Des Wahren bedient man sich, so lange es brauchbar ist; aber leidenschaftlich-rhetorisch ergreift man das Falsche, sobald man es für den Augenblick nutzen, damit, als einem Halbargumente, blenden ... kann« (MR). Hiernach fungieren innerhalb der realen Gesellschaft menschliche Anschauungen ohne Rücksicht auf ihre Wahrheit oder Unwahrheit vorwiegend als Waffen im Kampf um gesellschaftliche Anerkennung und Geltung. Aus solcher Pervertierung der Wahrheitsidee zu einer im modernen Sinn dieses Begriffes »ideologischen« Hülle sozialer Macht- und Herrschaftsbedürfnisse erwächst Goethes schroffe Polemik gegen die wissenschaftlichen wie ästhetisch-literarischen »Sozietäten« als Feinde jeden Fortschritts, insbesondere des Fortschritts zur Wahrheit – eine Polemik, die übrigens nicht nur durch den Mißerfolg der 'Farbenlehre', sondern ebenso stark durch Goethes Begegnungen und Erfahrungen mit der »Romantischen Schule« beeinflußt erscheint: »Eine Schule ist als ein einziger Mensch anzusehen, der hundert Jahre mit sich selbst spricht und sich in seinem eigenen Wesen, und wenn es auch noch so albern wäre, ganz außerordentlich gefällt« (MR).

Solche Inkommensurabilität von göttlicher Idee und gesellschaftlicher Realität zieht entscheidende Konsequenzen für Goethes Verhältnis zu grundlegenden Strömungen der zeitgenössischen Geschichts- und Sozial-

philosophie sowie, in engem Zusammenhang damit, auch der politischen Zeitgeschichte nach sich. Zunächst führt die Skepsis, in deren Zeichen Goethe das Verhältnis der Gesellschaft zur Idee und zum Ideal, insbesondere zur Wahrheit beurteilt, zu seiner an Schroffheit bekanntlich kaum zu überbietenden Verachtung jeder Art von »Majorität«. Dergestalt erweist sich die Ablehnung, die Goethe der liberalen Bejahung des Majoritätsprinzips und damit weithin dem neuzeitlichen Liberalismus überhaupt entgegenbringt, eng mit fundamentalen Prinzipien seiner Seinslehre verknüpft. Doch fast noch wichtiger sind die Folgerungen, die sich aus der gleichen Perspektive heraus für Goethes Verhältnis zu den entgegengesetzten, also den traditionalistischen und legitimistischen, konservativen und autoritären Tendenzen der Zeit ergeben – Tendenzen, durch die vor allem das historische und politische Bewußtsein der deutschen Romantik, insbesondere der Spätromantik entscheidend geprägt erscheint. Hierbei geht es zunächst um eine Haltung, die in der modernen Welt (mit einer bekannten Formulierung Fichtes) nichts als ein Zeitalter der »vollendeten Sündhaftigkeit« erblicken und demgemäß teils die Vergangenheit als solche und im ganzen, teils bestimmte Einzelepochen des Vergangenen wie die des Mythos oder, in engem Zusammenhang damit, des deutschen, germanischen, nordischen Altertums oder des Mittelalters gleichsam zu einer innerweltlichen Inkarnation des unbedingt Heiligen, Guten und Wahren hypostasieren will[14]). Ferner verband diese antimodernistische Haltung sich fast durchgängig mit einem extrem antiindividualistischen Kultus sei es der volkhaft-nationalen, sei es der ständischen oder der kirchlichen Gemeinschaften, die ebenfalls als Stätte einer makellosen Einung der faktischen Empirie mit der Idee und dem Ideal gelten sollten; und damit münden solche Tendenzen in eine rückhaltlose Bejahung der außer- und überpersönlichen Autorität, die mit einer ethisch wie metaphysisch-religiös unbedingten Weihe und Würde umgeben wird. Doch solche Verabsolutierung innergeschichtlicher Ganzheitsgefüge und Einheitsgebilde fand in Goethe einen unversöhnlichen Gegner.

So wird etwa gemäß der bekannten Unterscheidung von »Volk« und »Volkheit« in den 'Maximen und Reflexionen' die Erwägung, »ob eine Nation reif werden könne«, als »eine wunderliche Frage« abgetan, die nur im Sinn ewiger Unreife beantwortet werden kann. Solch skeptische Relativierung der empirischen Nationalität führt folgerichtig zu jener schroffen Ablehnung, mit der Goethe allen patriotisch-nationalistischen Einseitigkeiten und Übersteigerungen des damaligen Deutschland begegnete. Analoges gilt für die scharfe Kritik, die er an der romantischen Verabsolutierung des Mythischen geübt hat. Aber auch die deutsche Obrigkeits- und obrigkeitliche Polizeistaatlerei fand in Goethe einen entschiedenen Gegner (vgl. GE 12. III. 1828). Dementsprechend trug er dazu bei, daß wäh-

[14]) Vgl. hierzu beispielsweise den Aufsatz des Verfassers 'Jacob Grimm und die geschichtliche Welt' (in: Alman dil ve Edebiyati Dergisi I, Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Istanbul 1954, S. 1–32).

rend der Metternichschen Restauration das Großherzogtum Sachsen-Weimar als einer der freiesten Staaten des deutschen Bundes, als fortschrittlicher Wegbereiter des konstitutionell-liberalen Verfassungsstaates gelten durfte. Ähnlich wird nicht nur in 'Faust II' am Abschluß des vierten Aufzugs, sondern auch vielfach sonst der »Glaube« der Kirche, »daß sie als Nachfolgerin Christi von der Last menschlicher Sünde befreien könne«, im modernen Sinn dieses Begriffes zur Ideologie, zur ideologischen Verhüllung höchst irdischer Besitz- und Machtinteressen abgewertet (vgl. GE vom 11. III. 1832 über die Kirche als Instrument weltlicher Herrschaftsansprüche). Die Neigung zum Abfall vom Göttlichen wohnt schließlich auch den historischen Epochen inne – den »Zeitaltern«, die als fortschrittshemmend, insbesondere als Hemmnis des Fortschritts zur Wahrheit »sich immer gleich geblieben sind« (MR). Demgemäß hat Goethe das spezifisch neuzeitliche Prinzip der Veränderung und Erneuerung, der Entwicklung und des Fortschritts weitgehend bejaht. Konkret bekundet sich dies etwa in dem großen Interesse, das er in Verbindung mit seinen Weimarer Verantwortlichkeiten allen Verbesserungen der technischen Praxis im Bergbau oder Handwerk oder in der Agrikultur entgegenbringt; oder in dem Nachdruck, mit dem der Abschnitt über 'Bändigen und Entlassen' die Notwendigkeit einer unablässigen Steigerung der Herrschaft des Menschen über die Natur betont; oder in der Intensität, mit der Goethe den Bau des Panama-, des Suez- sowie eines Rhein-Donaukanals erwartet: »Diese drei großen Dinge möchte ich erleben, und es wäre wohl der Mühe wert, ihnen zuliebe es noch einige funfzig Jahre auszuhalten« (GE 21. II. 1827). Weitaus wichtiger jedoch ist etwas ganz Grundsätzliches. Goethes relative Bejahung des neuzeitlichen Fortschrittsethos gründet sich zutiefst gerade auf seine Einsicht in die geschöpflich-gebrechliche Hinfälligkeit aller geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnisse und Einrichtungen: »Da aber neben vielem Guten zugleich viel Schlechtes, Ungerechtes und Unvollkommenes besteht, so heißt ein Freund des Bestehenden oft nicht viel weniger als ein Freund des Veralteten und Schlechten. Die Zeit aber ist in ewigem Fortschreiten begriffen, und die menschlichen Dinge haben alle funfzig Jahre eine andere Gestalt, so daß eine Einrichtung, die im Jahre 1800 eine Vollkommenheit war, schon im Jahre 1850 vielleicht ein Gebrechen ist« (vgl. zum Gesamtzusammenhang dieser Äußerung GE 4. I. 1824). Aber damit unterliegt endlich, und zwar besonders entschieden, auch jederlei Autorität der Fragwürdigkeit alles Irdischen: »Autorität. Ohne sie kann der Mensch nicht existieren, und doch bringt sie ebensoviel Irrtum als Wahrheit mit sich. Sie verewigt im einzelnen, was einzeln vorübergehen sollte, lehnt ab und läßt vorübergehen, was festgehalten werden sollte, und ist hauptsächlich Ursache, daß die Menschheit nicht vom Flecke kommt« (MR).

Demnach ist Goethes Opposition gegen die Romantik nicht nur literarisch-ästhetischen oder weltanschaulich-allgemeinen, sondern zumindest ebenso stark geschichtsphilosophisch-politischen Ursprungs. Erst aus dieser Perspektive heraus vermag die außergewöhnliche Schärfe solcher Opposition recht verständlich zu werden. Doch in diesen hochaktuellen Parteiungen geht es zugleich um ganz prinzipielle Fragen jener »politischen Theologie«, die überall im Hintergrund des romantischen Geschichtsbewußtseins steht. Dabei ergibt sich das merkwürdige Paradox, daß die dem Anschein nach vielfach christlich formulierten Positionen des romantischen Konservativismus, aber auch des romantischen Nationalismus in Wahrheit weitge-

hend pseudochristlichen, nämlich extrem pantheistischen Charakters sind; und zwar insofern, als es sich hier um die Hypostasierung innergeschichtlich-empirischer Realitäten zu einer unmittelbaren und unbedingten Realisierung des Göttlichen, der göttlichen Idee und des göttlichen Ideals handelt. Demgegenüber ist es der häufig eines un- oder gar widerchristlichen Pantheismus bezichtigte Goethe, der das Prinzip der gebrechlichen Fragwürdigkeit alles Irdischen auch für den geschichtlich-gesellschaftlichen Bereich unverrückbar gewahrt wissen will. Damit erweist sich Goethes Stellungnahme zu den aktuellen Phänomenen und Problemen der Zeitgeschichte organisch dem metaphysisch-religiösen Gesamtzusammenhang seiner Natur- und Seinslehre verbunden: nämlich ingestalt des Glaubens an das im Zeichen der Geschöpflichkeit des welthaft Irdischen auch über die menschliche Geschichte und Gesellschaft verhängte Schicksals- und Wesensgesetz äußerer oder innerer Chaotik und Korruptibilität.

Nur unter dieser Voraussetzung wird die Intensität begreiflich, mit der Goethe sich um das Problem der Theodizee bemüht hat. Dabei ist die Lösung, die er ihm zu geben suchte, sich im wesentlichen gleich geblieben; und zwar hängt sie, gleich der durch sie vermittelten Deutung des Chaos, erneut eng mit Goethes neuplatonischer Seinskonzeption zusammen. Einerseits gilt ihr zufolge das welthaft Wirkliche bekanntlich als konkretisierte und individualisierte Entfaltung und Erscheinung des Göttlichen – jener göttlichen »Idee«, die sich für Goethe ebenso als Inbegriff des schlechthin Einen und Einigen wie als schlechthinniger Inbegriff des Tätig-Schöpferischen darstellt. Doch andererseits kann die dem Göttlichen wesenhaft eignende Unendlichkeit sich in der Endlichkeit eines bestimmten Einzelnen als solchen niemals angemessen offenbaren. Deshalb muß jedes Einzelne vergehen, um in seiner Vernichtung immer anderem und neuem Einzelne Raum zu gewähren und so die Schöpfungslust, Schöpfungsmacht, Schöpfungsfülle des göttlichen Grundes der Natur im grenzenlosen Wechsel und Wandel des Individuellen ihrer wahrhaften Unerschöpflichkeit nach zu aktualisieren: »Die Natur füllt mit ihrer grenzenlosen Produktivität alle Räume. Betrachten wir bloß unsre Erde: Alles, was wir bös, unglücklich nennen, kommt daher, daß sie nicht allem Entstehendem Raum geben, noch weniger ihm Dauer verleihen kann« (MR). Derart bleibt der Aspekt des Chaos der Seinsgläubigkeit und Seinsfrömmigkeit Goethes letztlich durchaus untergeordnet: die Vernichtung des Geschaffenen ist nötig, um die Möglichkeit immer neuer und immer reicherer Schöpfung zu erschließen – die Nichtigkeit des Endlichen dient dazu, daß der göttliche Seinsgrund sich der vollen Unendlichkeit seiner Schöpfungspotenz nach entfalten und erfüllen kann. Diese metaphysisch-religiöse Rechtfertigung oder gar Verklärung des Chaos hat Goethes Geschichtsbild tief beeinflußt. Wenn beispielsweise der 'Achilleis' zufolge das welthafte Chaos göttlichen Ursprungs ist, so wird

ihm damit nicht nur der Charakter schicksalhafter Notwendigkeit, sondern zugleich der Charakter einer positiven Sinn- und Wertgültigkeit zugesprochen. In der Tat deutet Goethe die durch das geschichtliche Chaos über den Menschen und seine Verhältnisse heraufbeschworene Gefährdung oder Vernichtung gern gleichsam als eine »List der Vernunft« – nämlich als Kunstgriff der Geschichte, um neue sowie damit vielfach auch reichere und höhere Lebensgestalten und Lebensstufen möglich und wirklich werden zu lassen. Derart besitzt das Prinzip der »Steigerung« wie für Goethes Naturanschauung auch für sein Geschichtsbild Bedeutung.

So entsteht etwa die Heimatstadt Hermanns aus dem Brande schöner als je zuvor; so bringt die Überschwemmungskatastrophe der 'Wanderjahre' mit unvorhergesehenen Bedürfnissen und Nöten auch neue Mittel ihrer Befriedigung und Stillung mit sich. Ganz allgemein weckt und steigert demnach, wiederum dem Abschnitt über 'Bändigen und Entlassen der Elemente' gemäß, die ständige Gefahr des Einbruchs elementarer Naturkatastrophen im Menschen den Willen und die Fähigkeit, ihnen immer umfassender zu begegnen und sie immer erfolgreicher abzuwehren. Dieser Typus der innergeschichtlichen Theodizee wird auch auf die Zeitgeschichte angewandt – etwa dort, wo im 9. Gesang von 'Hermann und Dorothea' das Chaos der französischen Revolution wenigstens der Möglichkeit nach als Übergang zu einer fruchtbar neuen Stufe der geschichtlichen Entwicklung gedeutet wird:

> Gold und Silber schmilzt aus den alten heiligen Formen;
> Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts
> Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten.

Später wird die gleiche Perspektive auf das Bildungschaos, die Bildungsbarbarei der Gegenwart übertragen: »Für uns Alte ist es zum Tollwerden, wenn wir da so um uns herum die Welt müssen vermodern und in die Elemente zurückkehren sehen, daß, weiß Gott wann, ein Neues daraus erstehe!« (zu S. Boisserée, 4. V. 1811). Schließlich wird diese Perspektive im Hinblick auf das Ganze der Menschheitsgeschichte sogar ins Eschatologische hinein überhöht: »Ich sehe die Zeit kommen, wo Gott keine Freude mehr an ihr (sc. der Menschheit) hat, und er abermals alles zusammenschlagen muß zu einer verjüngten Schöpfung« (GE 23. X. 1828). Geistes- und wissenschaftsgeschichtlich hängen derartige Anschauungen erneut mit dem Historismus zusammen: denn aus seiner ebenfalls stark pantheistischen Grundhaltung heraus erblickte von Herder ab auch er die Rechtfertigung des geschichtlichen Entstehens und Vergehens, insbesondere der geschichtlichen Krisen und Katastrophen wesentlich darin, daß alles, was möglich sei, auch wirklich werde[15]).

[15]) Vgl. z. B. in Herders 'Ideen' die mit den eben dargelegten Gedankengängen Goethes ganz übereinstimmende Theodizee des natur- und menschheitsgeschichtlichen »Untergangs« als eines nur »scheinbaren Untergangs« (1. Buch, Kap. III)

Bezeichnenderweise liegt allerdings in den zuletzt angeführten Zitaten der Hauptton eigentlich auf dem Moment des Chaos. Demgegenüber muß sich das Moment der Theodizee, also die Perspektive einer zukünftigen Erneuerung und Steigerung der Geschichte, mit einem verhältnismäßig schwachen Nebenton begnügen. Weithin geht dies auf die Erfahrungen der Zeitgeschichte zurück – zunächst auf die umwälzenden Erschütterungen der revolutionären und napoleonischen Ära, die vornehmlich in den Tag- und Jahresheften, aber nicht selten auch sonst mit nahezu apokalyptischen Farben geschildert werden.

So heißt es in den 'Tag- und Jahresheften' 1793: »ich hatte nun zwei Jahre unmittelbar und persönlich das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse erlebt«; oder 1794: »Denn persönlicher Zeuge höchst bedeutender und die Welt bedrohender Umwendungen gewesen zu sein, das größte Unglück, was Bürgern, Bauern und Soldaten begegnen kann, mit Augen gesehen, ja solche Zustände geteilt zu haben, gab die traurigste Stimmung . . ., und der Sinn für Freude war so verloren, daß niemand über« Robespierres »Untergang zu jauchzen sich getraute, am wenigsten, da die äußeren Kriegstaten der im Innersten aufgeregten Nation unaufhaltsam vorwärtsdrängten, rings umher die Welt erschütterten und alles Bestehende mit Umschwung, wo nicht mit Untergang bedrohten«; oder für 1801 wird betont, »wie damals aller Besitz in nichts zerfloß«; oder für 1806: es »brannte die Welt in allen Ecken und Enden, Europa hatte eine andere Gestalt genommen, zu Lande und See gingen Städte und Flotten zu Trümmern«; oder (November 1812 zu Riemer): »Wir können uns jetzt alle als Strandbewohner ansehen und täglich erwarten, daß einer vor unserer Hüttentür, wo nicht mit seiner Existenz, doch mit seinen Hoffnungen scheitert.«

Demnach erweckten die Umwälzungen der Zeitgeschichte in Goethe das Gefühl einer tiefen Unbeständigkeit aller äußeren und inneren Lebensordnungen. Dies Gefühl ist nie mehr ganz von ihm gewichen. Eher wurde es durch die mit dem neuen Jahrhundert ständig anschwellenden Massenbewegungen nationalen und sozialen Charakters machtvoll verstärkt. Dieser Aspekt ist weit über die zeitgeschichtliche Empirie hinaus bedeutsam. Denn von vornherein erscheint Goethes Lösungsversuch des Theodizeeproblems seiner Tragweite nach begrenzt. In ihm geht es nicht darum, das Chaos als reale Tatsächlichkeit außer Kraft zu setzen, sondern lediglich darum, es von einer metaphysisch-religiös übergreifenden Sinn- und Wertordnung her ideell zu rechtfertigen. Dergestalt erscheint das Chaos im Ganzen des Seins wahrhaft »aufgehoben«: in ihm ebenso überwunden und verklärt wie be-

---

sowie Formulierungen folgender Art: »Was ist das Hauptgesetz, das wir bei allen großen Erscheinungen der Geschichte bemerkten? Mich dünkt, dieses, daß allenthalben auf unsrer Erde werde, was auf ihr werden kann« (12, VI); oder: »Was im Reich der Menschheit . . . geschehen kann, geschiehet in ihm wirklich« (13, VII); oder: »Auf unsrer Erde belebte sich Alles, was sich auf ihr beleben konnte« (15, V); oder am prägnantesten: »Alles, was sein kann, ist; Alles, was werden kann, wird« (12, VI) – Anschauungen, welche die weitere Entwicklung des deutschen Historismus tief beeinflußt haben.

wahrt und erhalten. Einerseits bekundet sich hierin erneut, daß für Goethe das Verhältnis des welthaft Wirklichen zum Göttlichen zugleich im Zeichen der Kommensurabilität und Inkommensurabilität, der Offenbarung und Verhüllung, der Bejahung und Verneinung steht. Anderseits gewinnt gerade angesichts der faktischen Unausweichlichkeit des Chaos die Frage an Gewicht, wie sich nun der Mensch zu der wesensgesetzlichen Geschöpflichkeit seines eigenen wie allen innerweltlichen Daseins verhalten kann und verhalten soll.

4.

Im Rahmen der neuen Problemstellung erfährt zunächst auch das Geschichtschaos noch eine weitere und neuartige Begründung. Wiederum geschieht dies in genauer Entsprechung zu gewissen Leitgedanken der Naturlehre. Denn über den Hinweis auf das bloße Dasein eines naturhaften Chaos hinaus sucht sie in einer Art von genetischer Ableitung auch seinen Ursprung zu erfassen. Wenn im Abschnitt über 'Bändigen und Entlassen der Elemente' die anarchische Tendenz der Natur an die Elemente geknüpft erscheint, so heißt es hierüber des Genaueren:

»Die Elemente sind die Willkür selbst zu nennen; die Erde möchte sich des Wassers immerfort bemächtigen und es zur Solidescenz zwingen, als Erde, Fels oder Eis in ihren Umfang nötigen. Ebenso unruhig möchte das Wasser die Erde, die es ungern verließ, wieder in seinen Abgrund reißen. Die Luft, die uns freundlich umhüllen und beleben sollte, rast auf einmal als Sturm daher, uns niederzuschmettern und zu ersticken. Das Feuer ergreift unaufhaltsam, was von Brennbarem, Schmelzbarem zu erreichen ist. Diese Betrachtungen schlagen uns nieder, indem wir solche so oft bei großem, unersetzlichem Unheil anzustellen haben.« Hiernach geht die anarchische Tendenz der Natur darauf zurück, daß sich das Einzelne selbstherrlich vom Ganzen losreißen und ihm entgegensetzen, daß es als Besonderes sich jeder Bindung ans Allgemeine entschlagen möchte, um sich zu einer wahrhaft allumfassenden und allmächtigen Unbedingtheit des eigenen Daseins emporzusteigern: »Die Natur bildet normal, wenn sie unzähligen Einzelnheiten die Regel gibt, sie bestimmt und bedingt; abnorm aber sind die Erscheinungen, wenn die Einzelnheiten obsiegen und auf eine willkürliche, ja zufällig scheinende Weise sich hervortun.« Denn »jedes Blatt, jedes Auge an sich hat das Recht, ein Baum zu sein; daß sie dazu nicht gelangen, bändigt sie die herrschende Gesundheit des Stengels, des Stammes.... Wird nun eine solche Pflanzenentelechie gelähmt, wo nicht aufgehoben, so verliert die Mitte ihre gesetzgebende Gewalt, die Peripherie drängt sich zusammen, und jedes Einzelnstrebende übt nun sein besonderes Recht aus« ('Nacharbeiten und Sammlungen' in den Schriften zur Morphologie).

Zuweilen wird sogar für den mineralogischen und geologischen Bereich das naturhafte Chaos aus der Tendenz des Einzelnen abgeleitet, sich von dem es umgreifenden Ganzen zu emanzipieren, sich ihm gegenüber autonom und absolut zu setzen. Diese Konzeption der Naturlehre kehrt zunächst in entsprechenden Prinzipien der Goetheschen Anthropologie und Psychologie wieder. Man muß sich in diesem Zusammenhang dessen bewußt sein, daß

Goethes Menschenbild nicht voreilig und einseitig harmonisiert werden darf. Gerade während des Alters umschließt es ein fast überreiches Maß an bitterer Menschenskepsis oder gar Menschenverachtung: »Die empirisch-sittliche Welt besteht größtenteils nur aus bösem Willen und Neid« (MR); und die Schriften zur Morphologie spitzen im Anschluß an das Gedicht über die Metamorphose der Pflanzen dieses Prinzip gelegentlich sogar zum Hinweis auf »das radikale Böse« der menschlichen Natur zu[16]). Inhaltlich wird das Menschlich-Böse nun aber eigentlich stets als Streben sei es der menschlichen Individuen, sei es menschlicher Gruppen nach ihrer eigenen Verabsolutierung und Absolutheit gedeutet. Demgemäß wird in den Divan-Noten das »Streben ins Unbedingte« als »dem Menschen eingeboren« bezeichnet ('Pietro della Valle'); und ähnlich charakterisiert der Prosakommentar der 'Urworte. Orphisch' den Dämon des Menschen, also das Prinzip der von der Gott-Natur her ihm anerschaffenen und eingeborenen Individualität, als ein »selbständiges, selbstsüchtiges« Wesen, das »mit unbedingtem Wollen in die Welt« ein- und ausgreift. Oder das Nämliche nicht in anthropologisch-prinzipieller, sondern in persönlich-konkreter Wendung: »Ich habe niemals einen präsumtuöseren Menschen gekannt als mich selbst... Niemals glaubte ich, daß etwas zu erreichen wäre; immer dacht' ich, ich hätt' es schon. Man hätte mir eine Krone aufsetzen können, und ich hätte gedacht, das verstehe sich von selbst. Und doch war ich gerade dadurch nur ein Mensch wie Andere. Aber daß ich das über meine Kräfte Ergriffene durchzuarbeiten, das über mein Verdienst Erhaltene zu verdienen suchte, dadurch unterschied ich mich blos von einem wahrhaft Wahnsinnigen« (vgl. 'Aus meinem Leben. Fragmentarisches. Spätere Zeit' in den 'Biographischen Einzelnheiten'). Diese Bemerkung, in der Goethe unnachsichtig mit dem »titanischen« und »prometheischen« Individualismus und Subjektivismus seiner Sturm- und-Drang-Periode abrechnet, kennzeichnet erneut das »Streben ins Unbedingte« als Wesensmerkmal des Menschen schlechthin – und zwar als ein Wesensmerkmal, dem im Unterschied zu der ganz oder fast wertungsfreien Haltung der vorhergehenden Zitate eine schroff negative Wertung zuteil wird. Besonders charakteristisch erscheint in diesem Zusammenhang die Erwähnung des Wahnsinns. Ganz allgemein deutet Goethe ihn als Tendenz des menschlichen Ichs zur Verabsolutierung seiner selbst – dergestalt, daß »man von der wahren Beschaffenheit der Gegenstände und Verhältnisse, mit denen man es zu tun habe, weder Kenntnis habe, noch nehmen wolle, diese Beschaffenheit hartnäckig ignoriere (zu F. v. Müller am 13. VI. 1825). Eben damit aber stellt sich der Wahnsinn für Goethe nur als extremste Steigerung einer Tendenz dar, die bis zu einem gewissen Grade allen Menschen eigen ist.

---

[16]) Vgl. z. B. auch in den Gesprächen die besonders charakteristischen Äußerungen zu O. L. B. Wolff (Biedermann Nr. 2373) oder zu F. v. Müller (11. VI. 1822).

Dabei folgt die negative Wertung, die Goethe dem menschlichen Hang zur Selbstverabsolutierung angedeihen läßt, ganz organisch aus allen bisher dargelegten Zusammenhängen: mit dem »Streben ins Unbedingte« möchte der Mensch sich der geschöpflichen Begrenzung und Hinfälligkeit der eigenen Existenz entziehen. Aber damit verstößt der Drang, das Absolute innerweltlich zu besitzen und zu leben, gegen die wesenhafte Wirklichkeit und Wahrheit alles menschlich-irdischen Daseins – und im Zeichen dieses Widerspruchs ist er unausweichlich zur Vergeblichkeit, zum Scheitern verurteilt: »Es ist nichts trauriger anzusehen als das unvermittelte Streben ins Unbedingte in dieser durchaus bedingten Welt« (MR). Solch ein »Streben ins Unbedingte« führt ebenso zu vollendeter Selbst- wie Weltzerstörung: »Das radikale Übel: daß jeder gern sein möchte, was er sein könnte, und die Übrigen nichts, ja nicht wären« (MR). Demnach kann sich die Absolutheit des Individuums nur in der Übermächtigung oder gar Austilgung aller anderen Individuen erfüllen – überhaupt nur auf dem Wege einer innerlich radikalen Weltverneinung und einer äußerlich radikalen Weltvernichtung. Der erste Weg ist, wie wir wissen, letztlich gleichbedeutend mit dem Wahnsinn: so versteht Goethe das »radikale Übel« des Dranges nach menschlicher Selbstverabsolutierung zugleich als Inbegriff des Ungesunden wie des Unsittlichen, des Kranken wie des Bösen. Die andere Konsequenz des menschlichen Unbedingtheitsstrebens, nämlich die Haltung äußerlich-realer Weltvernichtung, führt zum sozialen Chaos des Kampfes aller gegen alle. In der Tat stellt sich der Zusammenhang von Hybris und Anarchie für Goethe nicht nur als ein anthropologisches, psychologisches, ethisches Urphänomen des individuellen Menschentums, sondern vor allem als Urphänomen des überindividuellen Seins- und Lebensbereichs der menschlichen Gesellschaft und Geschichte dar. So kündet es mit klassisch typisierender und symbolisierender Allgemeingültigkeit am Schluß des Achilleis-Fragments Achill selber:

> Denn im Busen des Menschen ist stets des unendlichen Haders
> Quelle zu fließen geneigt, des ruhigsten Hauses Verderber,
> Neid und Herrschsucht und Wunsch des unbedingten Besitzes
> Weit verteileten Guts, der Herden so wie des Weibes,
> Die, ihm göttlich scheinend, unendlichen Jammer ins Haus bringt.

'Faust II' verleiht der gleichen Konzeption mit mythisierender Überhöhung zunächst in der Euphorion-Episode Gestalt. Hier geht es um die Lebensform und das Lebensideal eines wesenhaft heroischen Menschentums, das sich im Triumph unbegrenzter Siege zu einem gottähnlich oder gar gottgleich allmächtigen Herrentum über die Welt emporschwingen möchte. Aber die widerspruchsvolle Sehnsucht, das Absolute, das innerweltlich stets unerreichbar bleibt, dennoch innerweltlich sich anzueignen, kann sich nur in der radikalen Lösung vom zugleich tragenden und haltenden wie binden-

den und beschränkenden Grund des Mütterlichen und der mütterlichen Erde verwirklichen; und solche Lösung wiederum führt notwendig den Sturz in die alles verschlingende Leere der Vernichtung und des Nichts herbei [17]). Zugleich wird damit der Bund zwischen Faust und Helena gesprengt, in dem sich die Geschichte als vollendete Fülle und Erfüllung all ihrer Möglichkeiten repräsentiert. Demnach wandelt das Streben des Menschen nach irdischer Teilhabe am Unbedingten die Geschichte aus einem gleichnishaften Abbild göttlicher Allheit und Einigkeit in eine Stätte chaotisch-widergöttlicher Entzweiung und Zerstörung. In ähnliche Richtung deutet, und zwar noch weitaus krasser, die Episode von Philemon und Baucis. Auch ihr zufolge kann sich der Versuch des Ichs, das Gesetz des eigenen Wesens und Willens absolut zu setzen, letztlich nur in der inneren und äußeren Verneinung und Vernichtung seiner Umwelt erfüllen. Dabei kommt die Widergöttlichkeit solchen Allmachtstrebens – »Des Allgewalt'gen Willenskür« – in Fausts Abneigung gegen den durch »des Glöckchens Klang« heraufbeschworenen Hauch von »Kirch' und Gruft« sinnfällig zum Ausdruck.

Auch dieser Aspekt ist für Goethes Verhältnis zur Zeitgeschichte wichtig – und zwar vornehmlich für die Deutung, die er den revolutionären Tendenzen der Neuzeit zuteil werden läßt. Zunächst sieht und gestaltet er die Revolution von 1789, beispielsweise im 'Bürgergeneral', ohne Sinn für ihre geschichtlich tiefere Notwendigkeit und Bedeutung, lediglich als willkürliche Verführung der urteilslosen Masse durch einige intellektuell und moralisch entartete Individuen. Doch Goethes Beurteilung der Revolution erschöpft sich in dieser Perspektive keineswegs. Dies deutet sich schon darin an, daß etwa dem 'Großkophta' oder der 'Natürlichen Tochter' zufolge die Gegner und Opfer der Revolution, also die absolutistisch-feudalistischen Oberschichten, an ihr kaum weniger schuldig erscheinen als ihre Führer und Anhänger: »Auch war ich vollkommen überzeugt, daß irgendeine große Revolution nie Schuld des Volkes ist, sondern der Regierung« (GE 4. I. 1824). Grundsätzlich erweist sich damit der anarchische Trieb des Menschen, sich dem ihn umgreifenden Seinsganzen gegenüber autonom und absolut zu setzen, als ein wahrhaftes »Urphänomen« der Geschichte und Gesellschaft, dem ausnahmslos alle Parteien und Gruppen verfallen sind; und konkret bestätigt sich hierin noch einmal, wie weit Goethe von jenem einseitigen »Konservativismus« entfernt war, dessen man ihn oft bezichtigt hat: so bezeichnet er in dem zuletzt zitierten Zusammenhang die Revolution für Frankreich ausdrücklich als »Folge einer großen Notwendigkeit« und als Werkzeug »wohltätiger Folgen«. Schon im Beginn der 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' klingt dieses Motiv an – nämlich dort, wo Karl in manchen Führern der Revolution durchaus idealistische Vorkämpfer der Gerechtigkeit erblickt, denen es darum geht, »durch ihre Vermittlung das Übel zu lindern und ein künftiges Gutes vorzubereiten«. Ähnlich, aber noch

[17]) Gerade im Zusammenhang der Euphorion-Episode erscheint es aufschlußreich, wenn Goethe, und zwar in weitgehender Übereinstimmung mit entsprechenden Formulierungen über Napoleon, das »Unglück« Byrons daher ableitet, »daß so ideenreiche Geister ihr Ideal durchaus verwirklichen, ins Leben einführen wollen. Das geht nun einmal nicht, das Ideal und die gemeine Wirklichkeit müssen streng geschieden bleiben« (13. VI. 1824 zu F. v. Müller).

entschiedener wird im 6. Gesang von 'Hermann und Dorothea' die Revolution charakterisiert als »die Zeit, in der uns das Höchste, was der Mensch sich denkt, als nah und erreichbar sich zeigte«. Hier geht es zunächst um das, »was der Mensch sich denkt« – also um die seelisch-geistigen Gehalte der menschlichen Innerlichkeit, um die ihr innewohnenden Ideen und Ideale, Träume und Visionen. Diese ideelle und ideale Welt der menschlichen Innerlichkeit wird weiterhin als ein »Höchstes« bezeichnet. Wenigstens andeutend weist dieser Ausdruck auf die metaphysisch-religiöse Sphäre hin: die innere Ideen- und Idealwelt des Menschen wird als Manifestation des schlechthin Gültigen und Vollkommenen, damit letzthin als Manifestation gleichsam des Göttlichen aufgefaßt. Deshalb glaubt der Mensch sich berechtigt, diesen seinen Ideen und Idealen einen objektiv begründeten Anspruch auf ihre unbedingte Herrschaft über die Welt beizumessen. Damit wird die Geschichte als das Medium verstanden, in dem der Mensch mit den Gedanken und Bildern seiner Seele und seines Geistes zugleich die unbedingte Vollkommenheit des Göttlichen zu empirischer Entfaltung und Erfüllung bringt – als Verwirklichung einer innerweltlichen Heilsutopie und Heilseschatologie, in deren Zeichen die Welt, ohne jedes eigene Gesetz und Gewicht, lediglich als gefügiges Material menschlichen Schöpferwillens und menschlicher Schöpfungsmacht fungiert.

In gewisser Hinsicht kann man diese Deutung der Revolution als »idealistisch« kennzeichnen – nämlich dann, wenn man den Idealismus im Sinn des Versuchs definiert, die den Menschen von außen her umschließende Welt theoretisch oder praktisch, kontemplativ oder aktiv aus der Autonomie der menschlichen Vernunft heraus zu konstruieren. Diese Auffassung, die im damaligen Deutschland vielfach lebendig war, beherrscht beispielsweise auch das bekannte Wort Friedrich Schlegels, das in einem Atem die französische Revolution, 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' und Fichtes 'Wissenschaftslehre' als die drei größten Ereignisse des 18. Jahrhunderts wertet. Dabei liegt das tertium comparationis, in dessen Zeichen hier einmal das Urbild aller neuzeitlichen Revolutionen, zum andern der Gipfel des neuzeitlichen Entwicklungs- und Bildungsromans sowie schließlich der radikale Typus einer idealistischen Vernunft- und Bewußtseinsphilosophie miteinander verglichen werden, in nichts anderem als der Unbedingtheit des seine Welt autonom setzenden und gestaltenden Subjekts. Doch während der junge Schlegel diese 'idealistische' oder 'transzendentale' Autonomietendenz der neuzeitlichen Gesellschaft und Kultur rückhaltlos verherrlicht, traf sie bei Goethe auf erbitterte Ablehnung. Aber diese Ablehnung wird unzulässig vereinfacht und verflacht, wenn man sie entweder psychologisch zum Ausdruck eines rein persönlichen und privaten Quietismus oder soziologisch zum Ausdruck eines rein aktuellen Traditions- und Autoritätskultus konservativer oder gar reaktionärer Parteiprägung stempelt. Vielmehr geht es in Goethes antirevolutionärer Haltung zutiefst gar nicht so sehr um ein wesenhaft politisches und soziologisches denn um ein wesenhaft metaphysisches oder gar religiöses Phänomen: nämlich um die Einsicht, daß der Drang des modernen Menschen, sich zu einem schlechthin allmächtigen und freien

Schöpfer der Gesellschaft und Geschichte zu erheben, notwendig scheitern muß, weil er dem Schicksals- und Wesensgesetz der geschöpflichen Endlichkeit alles Menschlichen widerspricht. Im Zeichen dieses Widerspruchs wird mit dem schon einmal zitierten Hinweis auf die Absurdität des »unvermittelten Strebens ins Unbedingte in dieser durchaus bedingten Welt« auch die Julirevolution gedeutet und verurteilt: solches Streben nämlich »erscheint im Jahre 1830 vielleicht ungehöriger als je« (MR).

Grundsätzlich Gleiches wie für die Revolutionen von 1789 und 1830 gilt für das Gesamtphänomen des neuzeitlichen Liberalismus. Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die Anspielungen, die dem 8. Gesang des 'Reineke Fuchs' im Hinblick auf die französische Revolution eingefügt wurden – ingestalt des Hinweises auf »den Dünkel des irrigen Wahnes, / Der die Menschen ergreift, es könne Jeder im Taumel / Seines heftigen Wollens die Welt beherrschen und richten«: »Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es läßt sich ein Jeder / Alles zu und will mit Gewalt die Andern bezwingen.« Bis in wörtliche Anklänge hinein entsprechen derartige Wendungen einerseits manchen Äußerungen, die vorhin ganz allgemein über den Hang des menschlichen Ichs zur Selbstverabsolutierung und über seine anarchischen Folgen angeführt wurden. Andererseits nehmen die eben zitierten Verse schon Goethes spätere Gesamtkritik am Liberalismus vorweg. Ihr zufolge stellt sich die liberale Freiheitsidee zutiefst wiederum als 'ideologische' Verhüllung jenes menschlichen »Strebens ins Unbedingte« dar, das sich nur in der Übermächtigung oder gar Austilgung alles dessen verwirklichen kann, was von seiner Umwelt her ihm entgegensteht. Demnach gründet sich Goethes Kritik am Liberalismus letztlich auf jene Behauptung einer geheimen Verwandtschaft, ja, Identität von Freiheit und Despotismus, die über die erwähnten Verse des 'Reineke Fuchs' hinaus während des Alters (beispielsweise in den Divan-Noten am Schluß des 'Nachtrags' zum Abschnitt 'Despotie' oder zu Riemer am 20. II. 1809) leitmotivartig wiederkehrt. Freilich muß um der Gerechtigkeit willen erneut betont werden, daß solche Abwertung der Freiheitsidee zur »ideologischen« Maskierung egoistischer Besitz- oder Machtinteressen sich keineswegs nur auf den neuzeitlichen Liberalismus, sondern, wie beispielhaft aus dem zuletzt angeführten Zusammenhang der Divan-Noten erhellt, wiederum auf ausnahmslos alle Parteien und Gruppen der geschichtlichen Vergangenheit und Gegenwart bezieht.

Ähnliches wie für den neuzeitlichen Liberalismus gilt für all seine konkreten Erscheinungsformen: etwa für das Ideal einer allgemeinen Volks-, einer volkstümlichen Allgemeinbildung, das sich unter dem Einfluß der liberalen Freiheits- und Gleichheitsidee seit der Aufklärung unwiderstehlich verbreitet. Werden derartige Bestrebungen in den 'Wanderjahren' als »Narrenspossen« abgetan, so deshalb, weil ihnen, wie anläßlich einer schneidenden Kritik Pestalozzis verlautet, letztlich die »Verrücktheit und Wut, alles auf das einzelne Individuum zu reduzieren, und lauter Götter der Selbständigkeit zu sein«, zugrunde liegt (zu S. Boisserée am 5. VIII. 1815). Schließlich wird aus derselben Tendenz auch jene rastlose Dynamik abgeleitet, in der Goethe das wichtigste Merkmal der Neuzeit überhaupt erblickt. Beispielhaft wird dies durch das den 'Wanderjahren' zufolge bedrohlich »überhandnehmende Maschinenwesen« bestätigt – also durch die revolutionäre Dynamik der modernen Technik. Denn mit Hilfe ihrer Geräte und Werkzeuge möchte, wie es in einer für die Endfassung wieder gestrichenen Stelle des Romans heißt, der Mensch sich zu einem »Wesen« wandeln, »dessen Organe auf höhere Stufe gehoben, dessen Be-

schränktheit aufgelöst, das ins Unendliche zu reichen berechtigt ward«. Höchst bezeichnend ist aber das Ende der Episode, der die eben zitierte Stelle angehört. Wilhelm, der inmitten eines Gebirges durch ein Sehrohr die auf einem fernen Gipfel wahrgenommene Natalie nebst ihren Begleitern an den eigenen Standort heranziehen und dem eigenen Besitz einbeziehen will, verliert darüber in einem selbst- und weltvergessenen Schwindel und Taumel jedes Gefühl für die Wirklichkeit seiner Lage in seiner Umgebung: »Da drohte der Abgrund mich zu verschlingen, hätte nicht eine hülfreiche Hand mich ergriffen und zugleich der Gefahr, wie dem schönsten Glück entrissen.« Hier begegnet uns eine ähnliche Symbolverkettung wie etwa am Schluß der Euphorionszene in 'Faust II'. Der Mensch, der sich ins Unbedingte zu erhöhen trachtet, löst sich damit vom tragenden Grund der mütterlichen Erde, gibt sich dem Sturz in das Nichts einer alles auflösenden und verschlingenden Leere anheim.

Unter den Aspekten, von denen eben die Rede war, deutet Goethe die Neuzeit gewissermaßen als metaphysisches Experiment; nämlich im Sinn einer Verabsolutierung menschlichen Schöpfertums – also im Zeichen des Glaubens, aus der Allmacht menschlichen Wollens und Handelns heraus den geschichtlich-gesellschaftlichen Bereich zu einem innerweltlichen Heilsparadies unbedingter Vollkommenheit umgestalten zu können. Aus dieser Perspektive heraus ergibt sich zunächst eine paradoxe Umkehrung des geläufigen Schemas der politischen sowie in engem Zusammenhang mit ihr der geschichts- und sozialphilosophischen Ideengeschichte. Das Geschichtsbewußtsein der deutschen Romantik stellt sich seiner (bis heute lebendig wirksamen) Selbstdeutung nach als eindeutige Antithese des neuzeitlichen Zivilisations- und Fortschrittsoptimismus dar, als dessen wichtigste Symbole die französische Revolution und der moderne Liberalismus aufgefaßt wurden. Demgegenüber ist nach Goethes Meinung der Glaube an die Möglichkeit einer innergeschichtlichen Einung von Idealität und Realität für beide Strömungen charakteristisch, so daß sie miteinander als durchaus wesensverwandt oder gar wesensgleich zu gelten hätten: hier wie dort ginge es aller romantischen Polemik gegen die Neuzeit zum Trotz um die spezifisch neuzeitliche Konzeption der Geschichte und Gesellschaft im Sinne einer innerweltlichen Heilsutopie. Aber gerade unter diesem Aspekt mußte Goethe gleich der romantisch-pantheistischen auch die liberal-evolutionistische Geschichtsutopie ablehnen – und zwar aus dem gleichen metaphysischen oder gar religiösen Prinzip heraus: der Glaube eines ins Absolute hypostasierten Fortschrittsoptimismus bedeutete für Goethe ebenfalls einen hybriden Verstoß gegen die wesens- und schicksalsgesetzliche Geschöpflichkeit des menschlichen und welthaften Daseins. Seine Chaotik wird über alle bisherigen Hinweise hinaus immer wieder als unüberschreitbare Grenze jeder historischen und sozialen Perfektibilität fixiert.

Dies wird dadurch bestätigt, daß sich auch die genetische Ableitung des Geschichtschaos von einer merkwürdigen Paradoxie durchwaltet erweist. Einerseits überkommt es ingestalt von Natur-, Kriegs- und Revolutions-

katastrophen den Menschen von außen her als ein Verhängnis, dem er sich letztlich als bloßes Objekt preisgegeben fühlen muß. Andererseits scheint der Mensch selber durch seine Tendenz zur Verabsolutierung des eigenen Ichs oder der eigenen Gruppe das Chaos ursächlich hervorzurufen. In Wahrheit widersprechen jedoch beide Ansichten einander keineswegs. Es hieße Goethe bedenklich verflachen, wollte man die Tendenz des Menschen zur Selbstverabsolutierung im Sinn eines Verschuldens mißverstehen, dem er sich aus der freien Verantwortlichkeit seiner sittlichen Gewissens- und Willensentscheidung heraus jederzeit nach Belieben entziehen kann. Vielmehr gilt diese Tendenz für Goethe ja als etwas dem Menschen von der Natur her Ein- und Angeborenes; und ob nun das Geschichtschaos mittelbar aus der »inneren Natur« des Menschen oder ob es unmittelbar aus der äußeren Natur hergeleitet wird – in beiden Fällen geht es im Entscheidenden auf dieselbe Wurzel, nämlich eben auf die Natur zurück. Solcher Gemeinsamkeit des Ursprungs entspricht weiterhin die Gemeinsamkeit seiner inneren Bedeutung. Allerdings erblickt Goethe im Hang des Menschen, sich selber ins Unbedingte emporzusteigern, eine Schuld. Aber kraft ihrer naturhaften Begründung ist sie weniger persönlichen als außer- und überpersönlichen, weniger moralischen als metaphysischen Charakters – ist sie zugleich Schicksal und Verhängnis. Insofern waltet über dem Menschen gewissermaßen ein schuld-loses Schuldig-Sein, demzufolge seine Absolutheitstendenz und die ihr entspringende Anarchie als ein unerläßlicher Bestandteil seiner Existenz zu gelten hat. Deshalb gründet Goethe seine Polemik gegen den modernen Fortschrittsoptimismus häufig gerade auf die innere Unvollkommenheit, auf die innere Fehlbarkeit des Menschen:

»Der Kreis, den die Menschheit auszulaufen hat, ist bestimmt genug, und ungeachtet des großen Stillstandes, den die Barbarei machte, hat sie ihre Laufbahn schon mehr als einmal zurückgelegt. Will man ihr auch eine Spiralbewegung zuschreiben, so kehrt sie doch immer wieder in jene Gegend, wo sie schon einmal durchgegangen. Auf diesem Wege wiederholen sich alle wahren Ansichten und alle Irrtümer« (Einleitung zur 'Geschichte der Farbenlehre').

Konkret wird so die unvermeidlich sich wiederholende Rückkehr der Geschichte zur Barbarei auf die Unausrottbarkeit des Irrtums zurückgeführt. Aber vor der Wahrheit scheut sich, wie Goethe vielfach betont, der Mensch zutiefst deswegen, weil er in ihrer Anerkennung seiner eigenen Endlichkeit inne werden und sich beugen müßte. Die Unmöglichkeit eines absoluten Fortschritts wird hier letztlich wiederum aus der Auflehnung des Menschen gegen seine geschöpflichen Grenzen abgeleitet. Analoges wie dort, wo das Geschichtschaos durch Vermittlung des Menschen mit der Natur zusammenhängt, gilt nun aber auch dort, wo es sich unmittelbar als Funktion der Natur selber oder ebenfalls göttlicher Satzung und Fügung darstellt. Immer wird so das Chaos zu einer wesenhaften Grenzsituation der

Gesellschaft und Geschichte sowie damit zu einer schicksalhaften Grenze allen Fortschritts erhoben. Ganz allgemein sei dies abschließend noch einmal an der Gestalt jenes Führers der Vertriebenen erhärtet, der im 5. Gesang von 'Hermann und Dorothea' einfach als »der Richter« bezeichnet wird. Der alttestamentarische Anklang solcher Bezeichnung wird durch den Geistlichen in seiner Anrede an den Richter gewichtig betont:

> Sagt mir, Vater, Ihr seid gewiß der Richter von diesen
> Flüchtigen Männern, der Ihr sogleich die Gemüter beruhigt?
> Ja, Ihr erscheint mir heut als einer der ältesten Führer,
> Die durch Wüsten und Irren vertriebenen Völker geleitet.
> Denk' ich doch eben, ich rede mit Josua oder mit Moses.

Ähnlich der klassisch-antiken, insbesondere homerischen Dichtung gilt auch die Bibel für Goethe als exemplarische Vorformung typisch wiederkehrender Grundsituationen des menschlichen Lebens. Damit, daß Goethe das zeitgeschichtlich aktuelle Chaos der Revolutionskriege durch die Vermittlung der Figur des richterlich führenden Völkerhirten der Welt des Alten Testamentes zuordnet – damit wird das Chaos erneut als universelles »Urphänomen« aller Gesellschaft und Geschichte gekennzeichnet. Weiterhin bringt die harte Kontrastierung dieses Motivs mit dem revolutionären Streben nach einer unmittelbaren und unbedingten Einung von Idealität und Realität noch einmal prägnant die Funktion des Chaos als Widerlegung jedes absoluten Fortschrittsoptimismus zur Geltung. Vor allem fällt jedoch die gleiche Funktion dem zyklischen Ablauf der Geschichte zu. Freilich handelt es sich, genau betrachtet, bei ihm erneut um ein viel- und tiefschichtiges Gebilde. Zunächst bestätigt die Auffassung des geschichtlichen Werdens im Sinn eines unerschöpflich sich wiederholenden Kreislaufs noch einmal, daß nicht nur im Bereich der Natur, sondern auch in dem der Geschichte die Vielheit der empirischen Fakten sich für Goethe als individualisierende Entfaltung gewisser einheitlicher Grundtypen, gewisser allgemeiner Urphänomene des Seins darstellt. Diesem Sachverhalt eignet einerseits ein durchaus positiver Sinn- und Wertakzent: Späteres und Früheres erfahren sich als von einer gemeinsam umgreifenden Ordnungsgesetzlichkeit getragen und in ihr geborgen. Die Belege hierfür sind bekannt: man denke an das Gedicht 'Der Wanderer' oder an Episoden wie 'Die Flucht nach Ägypten' und 'Sankt Joseph der Zweite' im Eingang der 'Wanderjahre' oder an jenes persönliche Glücksgefühl einer unauflöslich innigen Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart, das bei Meinecke gleichsam als historisches »Urerlebnis« Goethes eine wichtige Rolle spielt. Doch ebensogut umschließt die zyklische Auffassung der Geschichte einen negativen Sinn- und Wertgehalt, der sich in Goethes Alter ständig verstärkt. So identifiziert die vorletzte der angeführten Äußerungen die »ewige Wiederkunft des Gleichen« im geschichtlichen Kreislauf inhaltlich ja mit einem sich stetig und

unvermeidlich wiederholenden Rückfall in die »Barbarei«. Die gleiche Tendenz bringt sich sogar dort zur Geltung, wo in der 'Einleitung' zur 'Geschichte der Farbenlehre' die zyklische Bewegung der Geschichte eigentlich im Sinn der Notwendigkeit und Möglichkeit eines ständigen Fortschritts gedeutet werden soll: »Nichts ist stillstehend. Bei allen scheinbaren Rückschritten müssen Menschheit und Wissenschaft immer vorschreiten, und wenn beide sich zuletzt auch wieder in sich selbst abschließen sollten.« Auch hier wird die geschichtliche Entwicklung als ein Kreislauf verstanden, der im unaufhörlichen Wechsel von »Rückschritten« und »Vorschreiten« eigentlich »sich zuletzt auch wieder in sich selbst abschließen« wird. Damit symbolisiert die immer wieder zu sich selbst zurückkehrende »Spiralbewegung« der Geschichte vor allem die ein für alle Mal in den nicht zu durchbrechenden Kreis der eigenen Begrenzung hineingebannte Endlichkeit des Menschlichen. Dergestalt fungiert die zyklische Konzeption des geschichtlichen Werdens als Antithese jener ins Unendliche hinein geöffneten Linearität der historischen Zeit und Entwicklung, die dem absoluten Zivilisationsoptimismus der Neuzeit stets als bedeutsamstes Symbol für die schöpferisch-allmächtige Fähigkeit des Menschen zu einem grenzenlosen Fortschritt gegolten hat.

Diese Haltung Goethes wird schließlich auch durch die früher erwähnte Bejahung des neuzeitlichen Fortschrittsprinzips nicht aufgehoben, sondern gerade bestätigt. Denn wie er es einerseits nur insoweit bekämpfte, als es sich ihm ins Absolute einer innerweltlichen Heilsutopie hinein emporzusteigern schien – so hat er andererseits dieses Prinzip stets nur sehr bedingt bejaht. Beispielhaft mutet in diesem Sinn eine Formulierung des Abschnitts über 'Bändigen und Entlassen der Elemente' an: »Die Elemente daher sind als kolossale Gegner zu betrachten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben und sie nur durch die höchste Kraft des Geistes, durch Mut und List im einzelnen Fall bewältigen«: hiernach kann der Mensch, soweit er auch in der Beherrschung der Natur fortschreitet, ihre anarchisch bedrohlichen Gewalten immer nur »im einzelnen Fall«, niemals also im Ganzen und Endgültigen bezwingen. Gleiches symbolisiert sich im Ende Fausts. »Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn«: solch ein Wunsch ist, wie der Gesamtzusammenhang zeigt, nicht im Sinn eines möglichen Fortschritts zu absoluter Freiheit gemeint, sondern nur als die durchaus begrenzte Freiheit des tätigen »Gemeindrangs«, die »Gefahr«, von der er stets »umrungen« bleibt, von Fall zu Fall nach besten Kräften und gegebener Möglichkeit abzuwehren. Demgegenüber gibt es bei Goethe wohl kaum ein Symbol, das den Glauben an die Möglichkeit des Fortschritts zu einer absoluten Schöpfungsfreiheit und Schöpfungsmacht des Menschen zugleich so großartig und so furchtbar als Wahn entlarvt wie der irdische Ausgang Fausts – also jene Illusion, in deren Zeichen der Erblindete das Geklirr der Spaten, die ihm sein Grab schaufeln,

für das Geräusch der Werkzeuge nimmt, durch deren Hilfe das Meer sowie damit überhaupt die elementare Natur der Allmacht des Menschen unterworfen werden soll. Die Bejahung des Fortschritts unter gleichzeitiger Begrenzung seiner Möglichkeit aufs Einzelne und Relative hin bildet auch innerhalb der politischen Praxis Goethes leitende Maxime.

So äußert es sich etwa im Hinweis auf den Typus des »gemäßigten Liberalen, wie es alle vernünftigen Leute sind und sein sollen, und wie ich selber es bin und in welchem Sinne zu wirken ich während eines langen Lebens mich bemüht habe«: »Der wahre Liberale . . . sucht mit den Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, so viel Gutes zu bewirken, als er nur immer kann; aber er hütet sich, die oft unvermeidlichen Mängel sogleich mit Feuer und Schwert vertilgen zu wollen. Er ist bemüht, durch ein kluges Vorschreiten die öffentlichen Gebrechen nach und nach zu verdrängen, ohne durch gewaltsame Maßregeln zugleich oft ebensoviel Gutes mit zu verderben. Er begnügt sich in dieser stets unvollkommenen Welt so lange mit dem Guten, bis ihn, das Bessere zu erreichen, Zeit und Umstände begünstigen« (3. II. 1830 zu F. Soret in der Bearbeitung Eckermanns).

Hiernach beruht das Wesen der Politik nicht darin, aus der Autonomie des menschlichen Wollens und Handelns heraus im geschichtlich-gesellschaftlichen Bereich das Göttlich-Unbedingte, das unbedingt Vollkommene souverän zu verwirklichen. Vielmehr geht es in der Politik lediglich darum, einer konkret gegebenen Situation jeweils das relative Beste ihrer eigenen Möglichkeiten abzugewinnen – ein Streben, das sonstigen Äußerungen wie der Gesamthaltung Goethes nach allerdings jederzeit darauf vorbereitet sein muß, an dem übermächtigen Einbruch des Chaos zu scheitern. Dabei tritt in dem Hinweis auf die Gebrechlichkeit »dieser stets unvollkommenen Welt« die Bindung der politischen Haltung an das metaphysische Prinzip einer tiefgreifenden Inkommensurabilität von Göttlichem und Irdischem deutlich zutage. Ja, Goethes politische Leitmaxime stimmt sogar weitgehend auch mit seiner erkenntnistheoretischen Leitmaxime überein: »Eine tätige Skepsis ist die, welche unablässig bemüht ist, sich selbst zu überwinden und durch geregelte Erfahrung zu einer Art von bedingter Zuverlässigkeit zu gelangen« (MR).

5.

Im Hinblick auf die spannungsvolle Stellung des Menschen zwischen geschöpflich-heteronomer und schöpferisch-autonomer Bestimmung und Gestaltung seines Daseins hat Goethe demnach jede Verabsolutierung des einen dieser beiden Pole abgelehnt. Er hat sich ebenso gegen die liberal-evolutionäre Verabsolutierung des schöpferischen Prinzips gewendet, in dessen Zeichen die Neuzeit weithin die Welt aus der Autonomie des menschlichen Subjekts heraus konstruieren zu können glaubte, wie gegen jene romantisch pantheistische und traditionalistische Verabsolutierung des geschöpflichen Prinzips, in deren Zeichen der moderne Mensch durch rückhaltlose Hin-

gabe an die überpersönlichen Lebensordnungen der Geschichte und Gesellschaft vielfach sich der lastvollen Verantwortlichkeit seiner Subjektivität entziehen zu können hoffte. Demgegenüber ging es für Goethe im Entscheidenden um eine Synthesis beider Pole. Sein Glaube an die wesentlich unaufhebbare Heteronomie des Menschlichen im zugleich positiv begründenden und erhaltenden wie negativ begrenzenden oder gar aufhebenden Sinn dieses Prinzips schloß die Fähigkeit und Berechtigung, ja, sogar die Verpflichtung des Menschen zur Autonomie durchaus ein. Allerdings gilt solche Bejahung menschlichen Schöpfertums für Goethe nur insofern, als es sich der durch die Geschöpflichkeit des Menschen ihm gesetzten Grenze stets bewußt und zu ihrer Wahrung stets gewillt bleibt. So handelt es sich hier um eine Synthese, in der dem heteronomen gegenüber dem autonomen Pol doch ein merklicher Vorrang gebührt.

Diese Synthesis ist im Zusammenhang unseres Themas deshalb wichtig, weil gerade sie für Goethe als die eigentlich ideale und normative Bestimmung des menschlichen Verhältnisses zur Geschichte und Gesellschaft gilt. Denn das, was vorhin über den naturhaft angeborenen Charakter des menschlichen Hangs zum Unbedingten gesagt wurde, darf selbstverständlich nicht deterministisch verabsolutiert werden. Steht das Verhältnis des welthaft Wirklichen zum Göttlichen für Goethe im Zeichen einer paradoxen Einheit von Kommensurabilität und Inkommensurabilität, von Offenbarung und Verhüllung – so sind im Menschen ebenfalls Göttliches und Un- oder gar Widergöttliches, Gut und Böse, Freiheit und Notwendigkeit zugleich lebendig. Demgemäß gilt für die menschliche Innerlichkeit Analoges wie für die Gegenständlichkeit der äußeren Gesellschaft und Geschichte. Der Mensch kann den widergöttlichen Hang zur Selbstverabsolutierung in sich niemals im Ganzen und Endgültigen, wohl aber »im einzelnen Fall«, wohl zeit- und teilweise überwinden. Aber solche Überwindung stellt sich für Goethe als eine sozial, ethisch und religiös durchaus echte Aufgabe, als ein unbedingt verbindliches Gebot dar; und schon durch seine relative Wahrung kann der Mensch das anarchische Element des geschichtlich-gesellschaftlichen Lebens zwar nicht absolut tilgen, aber doch mäßigend beschränken.

Über alles bisher Angedeutete hinaus hat Goethe diese in seinem Sinn ideale und normative Synthesis menschlicher Geschöpflichkeit und menschlichen Schöpfertums sehr konkret und genau entwickelt. Und zwar gilt dies ebenso für den anthropologisch und ontologisch, ethisch und metaphysisch-religiös prinzipiellen wie, besonders im Hinblick auf die spezifischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Neuzeit, für den zeitgeschichtlich und soziologisch aktuellen Bereich. Erscheint es im gegenwärtigen Rahmen unmöglich, diesem vielschichtig verwickelten Zusammenhang ebenfalls noch gerecht zu werden – so würde sich damit letztlich nur noch umfassender und tiefer bestätigen, was beispielhaft schon aus den bisherigen Darlegungen hervorgeht: daß nämlich Goethes Deutung der Geschichte mit dem Ganzen seiner Natur und Seinslehre, seines Menschen- und Gottesverständnisses in der Tat unauflöslich zusammenhängt.

Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur

Von Friedrich Sengle (Marburg/L.)

Die deutsche Literaturgeschichte befindet sich bei der Betrachtung des 19. Jahrhunderts in der Gefahr einer doppelten Verengung. Einmal neigt sie dazu, in ihrer Wertung alle literarischen Erscheinungen auf die Goethezeit als die wesentliche Erscheinung des »deutschen Geistes« zu beziehen, ohne zu bedenken, daß diese deutsche »Blütezeit« schon eine späte, in mancher Beziehung problematische Erscheinungsform der christlich-humanistischen Kultur war, zum andern verliert sie oft durch die Konzentration auf einen allzu kurzen Zeitraum das Wissen darum, daß fünfzig oder hundert Jahre in der Geschichte der Kulturen nicht die »Epochen« sind, die das Wechseln der jeweiligen Schwerpunkte anzudeuten scheint. Je näher wir der Gegenwart kommen, um so mehr neigen wir dazu, den unerhört langsamen Gang der Entwicklung zu dramatisieren, weil wir das beharrliche Nebeneinander der verschiedenen Substanzen, ihre beständige Renaissancefähigkeit verkennen und die komplizierte Dialektik einer späten Kultur nach der einen oder andern Seite vereinfachen. Da wird die Aufklärung oder die Romantik oder der Naturalismus »überwunden«, und ehe ein paar Jahrzehnte vergangen sind, erstehen diese Erscheinungen wieder in erneuerter Gestalt. Da wird endlich zur echten Tragödie, oder zum wahren Deutschtum, oder zum reinen Sein, oder zum aufrichtigen Nihilismus »durchgebrochen«, und, ehe man es sich versieht, steht man fast wieder am alten Fleck. Kein Wunder, daß viele, vielleicht sogar die meisten Literaturwissenschaftler geneigt sind, nur noch einzelne Dichter oder Werke zu interpretieren. Aber auch diese isolierende Methode ist keine Lösung, denn das einzelne bleibt auch in der neueren Dichtung, trotz seiner relativen Selbständigkeit, auf eine bestimmte geschichtliche Situation bezogen und läßt sich in seinem So-Sein ohne diesen Bezug überhaupt nicht erkennen. In den meisten Arbeiten solcher Art werden die Gegenstände nach irgendeiner Richtung verzeichnet. Zumal die Dichter des uns hier beschäftigenden Zeitraums wurden von der Spezialforschung oft so intensiv mythisiert, daß es erlaubt sein muß, die Frage nach den überindividuellen Bedingungen ihres Schaffens erneut zu

stellen. Wir werden uns allerdings davor hüten müssen, nun unsererseits zu mythisieren und etwa das Wunschbild einer »geschlossenen Kultur«, das schon im Barock zu Verzeichnungen führen kann, in eine so verwirrend vielfältige Periode hineinzutragen, wie es die nachnapoleonische Restaurationszeit ohne Zweifel gewesen ist[1]). Mindestens seit der Aufklärung ist jede Literaturperiode vielschichtig, übergänglich und kurzlebig. Es kann sich also nur darum handeln, festzustellen, in welcher Gestalt die Inhalte, Tendenzen, Formen, die die gesamte neuere Literatur mehr oder weniger beschäftigen, gerade in der Metternichschen Ära erscheinen.

Ich wähle zunächst mit Absicht eine Formulierung, die nur politisch zu sein scheint, denn wenn die Abgrenzung einer zwischen 1820 und 1850 liegenden Periode auch nur relative Berechtigung haben soll, so muß sich das in erster Linie an dem Phänomen der Restauration erweisen.

Restaurationsversuche gibt es immer wieder, und man muß sie als Historiker möglichst unideologisch als eine gesetzmäßige Funktion des menschlichen Geistes begreifen. Angesichts einer geschichtlichen Neuerung, die immer zunächst als Auflösung erscheint, besinnt sich der widerstrebende Teil auf den alten Bestand, der eine sichere Ordnung zu verbürgen scheint. So ist die Kultur der Gegenreformation und des Barock entstanden. Sie war ebenso universal gemeint wie die Reformation in ihrer ursprünglichen Gestalt; daher bemühte sie sich, durch die Verallgemeinerung der katholischen Traditionen, z. B. des Märtyrertums, und durch die damit zusammenhängende Aneignung antiker Ideen (Stoizismus) um Allgemeingültigkeit. Die-

[1]) Dieser Gefahr ist die frühere Biedermeierforschung nicht immer entgangen, denn sie bildete einen Teil der »konservativen Revolution«, die sich seit dem Beginn des Jahrhunderts vollzieht. Das beste Bild von ihr gewinnt man aus dem 13. Bd. der DVjs. (1935) und hier wieder aus dem mit hoher Sachlichkeit geschriebenen Aufsatz von Paul Kluckhohn: 'Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung'. Der im gleichen Jahr erschienene Bd 36 von 'Dichtung und Volkstum' (Euphorion) ist mehr die Ergänzung als die Kritik der Biedermeierforschung, obwohl dort, z. T. aus Aktualitätsgründen, die Gegensätze unterstrichen werden. Es ist heute interessant zu beobachten, wie selbst scharfe Kritiker im Laufe ihrer Ausführungen in den Dienst der Biedermeierforschung gezogen werden, so Adolf von Grolman in dem genannten Bande von 'Dichtung und Volkstum'. Ferdinand Josef Schneider versucht in dem Aufsatz 'Biedermeier und Literaturwissenschaft' (Preuß. Jahrbücher, Bd 240, 1935, S. 207 ff.) zunächst den Begriff Realidealismus gegenüber der Biedermeierhypothese wieder zur Geltung zu bringen. Aber der Forscher verliert seinen Ausgangspunkt immer mehr aus den Augen und kann nicht umhin, die Biedermeierforschung aus dem reichen Schatz seines Wissens in trivialliterarischer Hinsicht zu bereichern. Der Verfasser der nachstehenden Ausführungen bemüht sich, auf dem gesamten so erschlossenen Grunde ebenso unbefangen wie dankbar weiterzubauen, ohne im einzelnen immer seine Zustimmung oder Kritik zu verzeichnen. Einen Bericht über die neuere Literatur zum Biedermeier und zum Jungen Deutschland gab Günther Weydt 1951 (DVjs., Bd 25).

ses Verallgemeinern und Abstrahieren erklärt nicht nur das Eindringen in die protestantische Welt, sondern auch die noch nicht genügend untersuchten Wechselbeziehungen zwischen Barock und Aufklärung in dem außerordentlich fruchtbaren und zählebigen Bereich der »Barocktradition«, der sich trotz entgegengesetzter Strömungen in Deutschland mindestens bis zur Revolution von 1848 behauptet hat[2]). Eine selbstverständliche Folge des prinzipiellen Widerstandes gegen die französische Revolution! Diese Gegnerschaft verstand sich, wie ihre Geschichte zeigt, keineswegs von selbst, setzte sich aber fast überall, z. B. auch in der späten Hofkultur von Weimar, durch. Der alte Barockstaat Österreich steht darin nicht allein, doch ist er natürlicherweise führend. Während die Aufklärung verhältnismäßig stark auf Österreich wirken konnte, fanden ihre radikaleren Konsequenzen (Sturm und Drang, Französische Revolution) wenig Eingang in diesem Land[3]). Die geistige und menschliche Entwicklung der deutschen Romantiker konnte den Sinn dieses Widerstandes nur bestätigen. Und so wurde die Restauration von 1815 mit gutem Grund eine Metternichsche. Aber ihr Anspruch ist, das muß betont werden, ebenso wie der Anspruch der Revolution, den sie bekämpft, entschieden universal, und zwar in doppelter Hinsicht: Erstens fühlt sich Metternich als europäischer Staatsmann; zumal im Gebiet des deutschen Bundes ist der österreichische Einfluß weithin bestimmend. Wenn man in dieser Epoche von »österreichischem Wesen« spricht, so ist das recht mißverständlich. Zweitens ist die Restauration nicht nur politisch. Sie umfaßt die gesamte materielle und geistige Kultur. Sie ist, auf den in Österreich sehr tief greifenden aufgeklärten Absolutismus (Josephinismus) »reagierend«, ebenso eine Ideal- wie eine Realpolitik, und sie übernimmt die von Napoleon zur Vollendung gebrachte Einrichtung der Zensur, um die Revolution mit ihren eigenen Mitteln zu überwinden. Wenn man neuerdings den Begriff »Restauration« als Wiederherstellung im eigentlichen Sinne des Wortes zu begreifen versucht[4]), so trifft das auch den Gesichtspunkt Metternichs. Er glaubte in allem Ernst, das alte christlich-feudalistische Europa wiederherstellen zu können, und er fand in diesem großangelegten Prinzipienkampf um so eher Unterstützung, als er im einzelnen nicht starr sondern organisch verfuhr. Die liberalen Schriftsteller, die dies System kritisierten, sprachen nicht für die Majorität, denn diese er-

[2]) Eine Ausdehnung des von Otto Rommel für das bayerisch-österreichische Volkstheater geprägten Begriffes Barocktradition scheint mir nach den neueren Forschungen zu Klopstock, Wieland, Jean Paul, Schiller, Grillparzer usw. fast unumgänglich zu sein. Schon durch ihre normative Haltung treten Aufklärung und Barock in einen gemeinsamen Gegensatz gegen die neuaufkommenden individualistischen und realistischen Strömungen.

[3]) Vgl. Wilhelm Bietak, Das Lebensgefühl des »Biedermeier« in der österreichischen Dichtung, Wien und Leipzig 1931, und die dort genannte Literatur.

[4]) Clemens Heselhaus, Wiederherstellung. DVjs., Bd 25, 1951, S. 54 ff.

blickte im Untergang Napoleons einen Wink der »Vorsehung« und sehnte sich in erster Linie nach Frieden. Auch der Bürger hatte Grund, zufrieden zu sein, da das System nach alter absolutistischer Tradition von ihm kein politisches Bekenntnis sondern nur Ruhe verlangte. Der unpolitische Bürger war der vorbildliche.

Ob sich auf dieser Grundlage schon eine im eigentlichen Sinne bürgerliche Kultur entfalten konnte, ist zweifelhaft. Man erwartet eher einen Ausgleich der Stände, wie er sich schon in der Rokokokultur, an kleinen Höfen wie Weimar und in der Romantik angebahnt hatte. Tatsächlich ist, wenigstens in Deutschland, das Zeitalter der Restauration schon in ökonomisch-soziologischer Hinsicht mehr ein Auslaufen alter Traditionen als ein Neubeginn[5]). Noch steht die Landwirtschaft im Vordergrund. Der überwiegende Teil der Bevölkerung lebt auf dem Lande oder in halb ländlichen Städten. Das Handwerk hat sich noch nicht zur Technik gesteigert. Der Verkehr ist wenig entwickelt, was nicht nur idyllische Zustände sondern auch Hungersnöte zur Folge hat. Man ist nach den Verlusten des Krieges arm und schon aus Not bescheiden. Nur der hohe Adel und wenige Handelsleute leben üppig. »Das Menschengeschlecht, das zwischen dem Ende der napoleonischen Ära und der Mitte des Jahrhunderts in Deutschland lebte, hat zur unmittelbaren Entfaltung kapitalistischen Geistes in Deutschland wenig beigetragen«[6]). Erst 1851 zeigen die Wirtschaftsstatistiken eine jähe Kurve. Die Kapitalvorräte der deutschen Banken verdoppeln sich, und die erste deutsche Gründerzeit ist da. Man denke also nicht, daß es nur eine literarische Tradition ist, wenn die deutsche Erzähldichtung nach wie vor Schlösser und adelige Personen bevorzugt oder den Bürgerlichen wenigstens in diesem Umkreis sich bilden läßt. Auch der Schauplatz der keineswegs nur utopischen 'Wanderjahre' sind ja Dörfer und Schlösser. Selbst der weitblickende Kulturprogrammatiker kann es sich noch leisten, ausdrücklich von der Großstadt abzusehen. Der Adel hat seine Stellung in Metternichs System behauptet, und er entfaltet eine neue literarische Regsamkeit, wenn auch manchmal unter bürgerlichen Pseudonymen. Annette von Droste-Hülshoff, Graf August von Platen, Franz von Gaudy, Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau (Nikolaus Lenau), Eduard von Bauernfeld, Graf Anton Alexander von Auersperg (Anastasius Grün) und Fürst Hermann von Pückler-Muskau, sind nur die bekanntesten Namen. Wollte man die Literatur nach ihrer zeitgeschichtlichen Wirkung betrachten, so würde sich der Anteil des ersten Standes noch vermehren. Der Adel bestimmte zumal in den konservativen Gattungen (Epos, Drama) zu einem guten Teil die literarische Atmosphäre. Man pflegte nicht nur die menschlichen, sondern

[5]) Vgl. zum Folgenden: Werner Sombart, Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert, Berlin 1913.

[6]) Ebda, S. 79.

auch die literarischen Beziehungen zu den adeligen Schriftstellern. Das läßt sich etwa in dem sonst auf Einfachheit schwörenden schwäbischen Kreise um Uhland, Kerner und Schwab deutlich feststellen. Natürlich hatte auch der führende Verleger der Zeit seinen Adelstitel: Johann Friedrich von Cotta. Man mußte mindestens enge Beziehungen zum Adel haben, wenn man gesellschaftlich etwas gelten wollte. Dies war freilich nicht schwer, denn der Adelige kam dem gebildeten Bürger weitherzig entgegen, und je weniger er noch zu einem Mäzenatentum fähig war, um so mehr bemühte er sich darum, im Wettstreit mit dem Bürger, selbst als Dichter etwas zu gelten. Heine hat ganz richtig erspürt, daß der große, hybride Anspruch Platens mit seiner hochadeligen Herkunft zusammenhing.

In einer so strukturierten Welt wurden, wie gerade Platens Beispiel zeigt, revolutionäre Ideen politischer und besonders religiöser Art spielerisch aufgenommen, aber sie konnten unmöglich Bestand haben und einen existentiellen Ernst gewinnen. Das ging einfach gegen den guten Ton, der auf Anerkennung des Überlieferten und noch immer Herrschenden, auf »Pietät« gestimmt war. Man strebte nicht nach der Teilhabe an der Macht, man behandelte das System vielleicht sogar ironisch wie der Fürst von Pückler-Muskau; aber man fügte sich ein. Und der Bürger mußte nicht erst durch neue eigene Erfahrungen die »Resignation« lernen, denn sie wurde auf ländlichen Adelssitzen ja sogar an kleinen Höfen längst geübt und besaß von alters her ihren geradezu religiösen Nimbus [7]). Wesentlich war dabei seit den Tagen Rists, Dachs und Gerhardts die vermittelnde Funktion des humanistisch gebildeten zweiten Standes gewesen, und so paßt es ganz zum Bilde der Restaurationszeit, daß in ihr nicht nur die literarische Pfarrhausidylle blüht sondern auch zwei ihrer repräsentativen Dichter Pfarrer gewesen sind: Mörike und Gotthelf. Die Zusammenstellung zweier so verschiedener Dichter könnte auf den ersten Blick willkürlich erscheinen. Wenn man aber bedenkt, daß beide ziemlich abgeschlossen im Strahlungsbereich des österreichisch-katholischen Südens lebten und von der Philosophie der Zeit kaum beeinflußt wurden, dann können sie verdeutlichen, was die Religion für die Restaurationsepoche bedeutete. Sie bedeutet nicht die Festlegung auf konfessionelle oder sonst im engeren Sinne christliche Inhalte, sondern wiederum in erster Linie Pietät. Diese Behauptung mag bei Gotthelfs streitbarer Erscheinung merkwürdig klingen. Zweifellos lebt in dem schweizerischen Protestanten vieles von der Zwingli-Zeit nach, aber der alte Geist ist inzwischen durch einen Prozeß vernunftgemäßer Verallgemeinerung hindurchgegangen. Der vorbildliche Pfarrer in 'Leiden und Freuden eines Schulmeisters' hält den »blinden Glauben« für die eigentliche Quelle

[7]) Die tieferen, letztlich religiösen Grundlagen des Entsagungsbegriffes zeigt Arthur Henkel, Entsagung, Eine Studie zu Goethes Altersroman (Hermaea 3), Tübingen 1954.

des Unglaubens. Er ist davon überzeugt, daß der Geist, die wachsende Bildung den Menschen zur Religion zurückführen muß. Der einseitigen Aufklärung folgte eine höhere, die das Christentum wieder zu Ehren brachte. »Gerade die Wissenschaften, mit denen man ihm ins Grab läuten wollte, gerade die haben auf die merkwürdigste Weise Gott verklärt, als einmal die Vernunft auch ihr Wort dazu sprach, und das religiöse Gefühl an der lebendigen Anschauung unwillkürlich erwacht war« (Bd II, Kap. 29). Das ist der ursprüngliche Ansatz Gotthelfs, der zugleich für die innere Restauration charakteristisch ist. Man übernimmt die Leistung der Romantik als ein fertiges Ergebnis und spielt sie gegen die angeblich veraltete Macht einer unchristlichen Bildung aus. Aber man hält es nicht für nötig, sich die romantische Wissenschaft oder die Systeme des Idealismus wirklich anzueignen, denn »ein geistiges Gefühl, das religiöse« leitet den Menschen unmittelbar, sofern er überhaupt fähig ist, über das »Flegelalter« hinauszuwachsen (ebd.). Gotthelf gestaltet auch Priester, die sakrale Figuren sind, etwa im 'Druiden' oder in der 'Schwarzen Spinne'; aber selbst dieses Priestertum bleibt allgemein und ist nicht im engsten Sinne kirchlich. Die wesentlichste Funktion des Priesters ist die Bannung der Dämonen, die Wiederaufrichtung der Verirrten und die Wiederherstellung der alten Ordnung im Volk und im Haus. Einen ernstlichen Gegensatz zwischen Christentum und vernünftiger Lebensführung gibt es nicht; denn die Weisheit und die Liebe vermitteln alles. Es gibt überhaupt nichts in der Welt, was nicht mit gutem Willen zu vermitteln wäre. Und daher müssen die Neuerer, die so viel Streit in die Welt bringen, die Verfechter des liberalen Rechtsstaates, die aus der geistlichen Schulaufsicht herausstrebenden Lehrer, die freigeistigen Professoren böse Menschen sein. Diese reaktionäre Polemik entwickelt sich freilich erst allmählich bei Gotthelf; aber es ist wesentlich, zu sehen, daß sie auf der Vorstellung einer ursprünglich gegebenen Harmonie beruht.

Diese Harmonie wird, genauso wie die Metternichsche, mit einem universalen Anspruch verfochten, und auch hier steht, wie Gotthelfs frühe Romane erkennen lassen, das Schreckbild der französischen Revolution bzw. der »Helvetik« im Hintergrund. Ein Schriftsteller, der sich über Balzac, Goethe usw. lustig macht und immer wieder das wichtigste literarische Publikum der Zeit, die Damen in der Stadt, anredet, schreibt nicht in erster Linie für die Bauern oder für den Kanton Bern. Gotthelf ist kein spezialistischer Heimatdichter wie wenig später der Realist Fritz Reuter. Schon sein mühseliges Ringen um die deutsche Schriftsprache zeigt ein Streben nach Allgemeingültigkeit. Und soweit ich sehe hat Gotthelf tatsächlich in Deutschland, in Schwaben und im Berlin Friedrich Wilhelms IV., seine größten Erfolge gehabt. Wenn er trotzdem an schweizerischen und bäuerlichen Stoffen festhielt, so hatte das einen Sinn, der wegen der homerischen Breite seines Erzählens leicht übersehen wird. Gotthelf gibt wie die alten Epiker »Welt«,

geordnete Welt mit den bewährten Mitteln der Vorbild- und Narrendichtung. Er entfaltet seine Romane zu einem geschlossenen Raum, und noch die Erzählungen streben nach solcher Plastik. Aber er hütet sich, im Unterschied zu Balzac, Dickens und Tolstoj, mit gutem Grund, die gesamte gesellschaftliche Welt Europas ins Blickfeld zu rücken, denn nur in der Bauernwelt des Berner Oberlandes kann er noch die Möglichkeit einer harmonisch geordneten Welt darstellen. Er braucht sich bei dieser Methode nicht auf das harmonisch geordnete Haus zu beschränken, wie Stifter im 'Nachsommer', oder zu einer utopischen Geschichtsdarstellung seine Zuflucht zu nehmen ('Witiko'). Er kann von der gegebenen Wirklichkeit ausgehen, aber schon im Ansatz seines Gestaltens führt ihn der restaurative Optimismus zu einer abgetrennten und kleinen Welt, in der das Neue und Ungeheure so ziemlich ausgeschlossen sind und die alte Ordnung stets die Oberhand behalten kann. Daß Gotthelf die Zeit überhaupt sieht, daß er zum Tendenzdichter, zu einem Anti-Heine sich entwickelt, mag seinem Schweizer Republikanismus zuzuschreiben sein; aber seine darstellerische Vorliebe für den kleinen umgrenzten Raum, in dem sich das reine Sein erschließen kann, verbindet ihn mit andern Dichtern der Restauration.

Typischer ist natürlich Mörikes Entwicklung. Der 'Maler Nolten' zeigt den Menschen in der Hand eines halb natürlichen, halb übernatürlichen Schicksals, welches das Gegenteil eines harmonischen Zusammenwirkens von göttlicher Vorsehung und menschlicher Weisheit ist. Dieses Weltbild stammte nicht aus der Restaurationszeit und war so erschreckend, daß der reife, ruhebedürftige Mörike den Roman nicht in einer zweiten Auflage erneuern konnte, wie er eigentlich wollte. Nur dadurch, daß er das Furchtbare in den Hintergrund drängte oder ganz verdrängte, gelangte er zu reinen harmonischen Bildern. Von ihm wurde die Idylle in reinster Gestalt verwirklicht; noch die Mozart-Novelle, die sich weiter ins Offene wagt, wurde nur dadurch möglich, daß sie das Schreckliche in Bildern des idyllischen Lebens auffing und abdämpfte. So verschieden auch der temperamentvolle Volksschriftsteller und der nervöse Kammermusiker zu sein scheinen, in dem Bekenntnis zu einem »Herr schicke was du willt«, in dem innigen Glauben an eine alles versöhnende Macht, in dem Streben nach ganz reinen Bildern des Lebens gehören sie zusammen, und es hat zum mindesten symbolische Bedeutung, daß sie in den fünfziger Jahren etwa gleichzeitig verstummten, der eine durch physischen, der andere durch dichterischen Tod. In der sachlichen und damit stark abgekühlten Periode des Realismus kann man sich die beiden Dichterpfarrer nicht mehr vorstellen.

Erich Auerbach hat mit einem gewissen Recht den Begriff eines »christlichen Realismus« geprägt[8]). Richtiger wäre es vielleicht, von christlichem Naturalismus zu sprechen, denn ein Moment der Übertreibung wird sich

[8]) Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946.

immer ergeben, wenn man den Menschen in seiner natürlichen Sündhaftigkeit darzustellen und auf die Gnade zu beziehen hat. Aus dieser Tradition, vor allem dem Narrenspiegel, der nur die andere Seite des Tugendspiegels ist, schöpfte Gotthelf, und dann hält man ihn für einen bahnbrechenden Wirklichkeitskünstler. Der Dichter der Restauration ist nicht objektiv im Sinne des späteren Realismus, Gotthelf so wenig wie Heine. Er ist nicht behutsam abwägend und sachlich. Er ist auch da, wo er eine Welt gestalten will, personalistisch. Man betont mit Recht die Familie als die Kernzelle der Biedermeiergesellschaft. Und diese Familie ist noch kein Naturprodukt im Sinne der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, sondern durch symbolische, ja sakrale Bezüge mit der universalen Ordnung verbunden. Sie hat ein Haupt, das hohe Pietät genießt, den Familienvater, hinter ihm erhebt sich der »Landesvater«, der gütig, aber auch streng wie der Vater im Hause zu sein hat, und über dem Landesvater erhebt sich der allmächtige Vater der christlichen Staatenfamilie, auf den alle Autorität und Ordnung bezogen sind. Der richtende Gott, der Napoleon zerschmettert hat, bleibt im Hintergrunde stets gegenwärtig. Die Landesväter müssen ähnlich richten. Wenn es Primislaus in Karl Egon Eberts Epos 'Wlasta' (1829) unterläßt, den Aufrührern mit genügender Schärfe zu begegnen, so ist das ein schuldhaftes Verhalten, denn der Herrscher ist der Stellvertreter des Weltenrichters. Gott kann den Schuldigen auch unmittelbar zur Rechenschaft ziehen, wie es Droste-Hülshoffs 'Judenbuche' darstellt. Die Milderungsgründe für den Verbrecher werden gesehen, ganz im Sinne eines christlichen Naturalismus, aber sie machen die Sühne des Verbrechens keineswegs überflüssig. Einer Schicksalsdarstellung im klassischen Sinn widerstrebt der Geist der Restauration, denn der vorsehende Gott vernichtet keine Unschuldigen. Am allerwenigsten die Kinder, die als geschichtslose Figuren der Reinheit die besondere Liebe der Zeit genießen. Man kann es an Annettes kleinem Epos 'Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard' studieren. Ein Untergang des Kindes ist ganz undenkbar, aber auch der unschuldige Großvater muß schließlich gerettet werden. Das Schwanken der Dichterin bezüglich dieses glücklichen Ausgangs ist ein Anflug klassischen Epigonentums, der nicht ausschlaggebend sein durfte. Die »Schicksalstragödie« klassischer Provenienz muß in der Restaurationszeit, wie schon während der Romantik, christianisiert werden. Die kleinliche, nur technische Art, in der das geschieht, verrät, daß die Epoche zu einer offenen Gestaltung der Fortunawelt nicht mehr fähig war. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen Barock und Biedermeier. Die heile Welt kann, wie es die Wiener Volkskomödie zeigt, in dem begrenzten Bereich der komischen und grotesken Unordnung aufrechterhalten werden. Hier ist das Wunder zum Feenmärchen geworden und zum ergötzlichen Spiel der Theatermaschinen. Auch ein sittliches Exempel kann man daraus machen; diese biedermeierliche Lösung ist vor allem

Raimund gelungen. Aber eine übernatürliche Ordnung, die so stark wäre, daß sie sich wie bei Calderon dem gräßlichen Spiel der Fortuna stellen könnte, gibt es nicht mehr. Denn der Ordnungsbegriff ist, so sehr man sich auch dagegen sträuben mag, durch die Metternichsche Restauration doch in einem weiteren Sinne politisiert und damit säkularisiert worden. Die immanente Welt hat zuviel Gewicht bekommen, als daß man sie im Sinne der christlichen Tragödie oder auch nur Schillers aufs Spiel setzen könnte, und vor der heillosen Gestalt, in der sie bei Grabbe erscheint, erschrickt man wie vor einer Gotteslästerung. Man schließt, wie schon Kluckhohn aufgewiesen hat, am liebsten die Augen vor dem tragischen Bereich, und diese Neigung ist ständig im Wachsen. Das Bild der Restauration wäre ganz falsch, wenn man sich vorstellen würde, sie sei zu ihrem Beginn am ausgeprägtesten. Sie beginnt zaghaft, romantisch, d. h. mit intellektuellen Vermittlungsversuchen und gemütvollen Pietätsäußerungen. Wir haben gesehen, daß selbst Gotthelf in seinen Anfängen gebildet sein will, und darin fußt er, wie auch der Stil der ersten Romane zeigt, unmittelbar auf der frühen Restaurationsliteratur, die von dem romantischen Epigonentum kaum zu trennen ist. Ihre bezeichnendste Gestalt hat sie in Tiecks Altersnovellen gefunden, die das Unverträglichste im Gespräch vermitteln und zu einem Gegenstand der geselligen Neugierde machen. In dem Maße aber, in dem der Liberalismus von den mannigfaltigen Kompromißlösungen spätromantischer Art Abstand gewinnt und seine Angriffe auf das System verschärft, besinnt sich auch die Restauration auf ihren eigentlichen Grund. Sie wird in ihrer geistigen Haltung und in ihrer künstlerischen Formung entschiedener und bis zur Härte klar. Stifters Entwicklung ist dafür nur das bezeichnendste Beispiel. In einer derart abgedichteten Welt verliert das Tragische schließlich jede Möglichkeit zur offenen Entfaltung. So ist es auch zu verstehen, daß der Tragiker Grillparzer zu Beginn der Restaurationszeit noch im lebendigen Kontakt mit Theater und Gesellschaft steht, in den dreißiger Jahren dagegen ihn verliert, obwohl er sich mit einzelnen Dramen entschieden anzupassen versucht ('Der Traum, ein Leben', 'Weh dem der lügt'). Wenn er in 'Ottokars Glück und Ende' die triumphierende Macht der sittlich-staatlichen Ordnung feierte, wurde er verstanden. Wenn er in der Gestalt Bancbans den gewissenhaften Inhaber der Macht scheitern und das unbedingte Ordnungsbedürfnis in einem tragischen Lichte erscheinen ließ, so erregte das schon Bedenken. Und die kalte Luft, die am Ende seines Hero-Dramas wehte, paßte vollends nicht in die harmoniebedürftige und vorsehungsgläubige Welt der Restauration. Die Schrumpfung der Handlung, die gedanklichen und genrehaften Details, überhaupt die »biedermeierlichen Züge« können nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier ein klassisches Erbe in einer veränderten Welt bewahrt wurde. Darum, nicht nur aus charakterologischen Gründen, vereinsamte Grillparzer so früh.

Die Ottokar-Tragödie war der bestmögliche Kompromiß. Und sie verrät, was die Geschichte für die Restauration bedeutet. Sie ist kein beliebiger Stoff, wie sie es für Lessing und die Klassiker war, sondern sie wird als substanzgebender Inhalt erfaßt. Wesentlich war bei der Wahl des Stoffes und bei der Wirkung des Stückes, daß der triumphierende Kaiser zugleich der Ahnherr des noch regierenden habsburgischen Hauses ist. Nicht eine ferne Vergangenheit soll also mit romantischer Traumhaftigkeit beschworen, sondern eine konkrete Ordnung, die als ebenso gegenwärtig wie ewig gedacht ist, gewissenhaft dargestellt werden. Grillparzer studiert die historischen Quellen so genau wie Gotthelf seine Bauern und Stifter die Dinge beobachtet. Der Detail-Realismus ist bei allen diesen Dichtern groß, aber das Ergebnis der Beobachtung ist vorgegeben. Die Sachen können das ideale System nicht stören, obwohl es sich in keiner Weise phantastisch gibt, sondern sich innig mit dem Konkreten zu verbinden bemüht ist. Die Verbindung wird möglich durch eine bewußte oder unbewußte Beschränkung des Beobachtungsfeldes, so im Falle der Ottokar-Tragödie durch die Wahl einer Gestalt, die durch eine lange Tradition zum Idealbild des Kaisers geworden war. Es handelt sich also nicht um Geschichte in einem realistischen Sinn sondern um Tradition. Und dieses Verfahren kann im Zeitalter der Restauration immer wieder mit Erfolg angewandt werden, da ja die Gültigkeit der Tradition ihr eigentlicher Sinn ist. Hat man keine so erhabene Tradition, dann schafft man sich eine. So bringt es Raupach fertig, die Hohenstaufen mit den Hohenzollern in enge Verbindung zu bringen. Die Geschichte muß immer als etwas noch Bestehendes angeeignet werden. Oder anders ausgedrückt: die Geschichte wird möglichst stark verräumlicht. Es geht nicht in erster Linie um eine andere Zeit, sondern um Begebenheiten im »vaterländischen« Herrscherhaus, oder in der »vaterländischen« Landschaft (Hauff, Alexis). Der Schritt zur abgeschlossenen, harmonischen Welt ist bei diesem historischen Verfahren noch leichter als bei dem Gotthelfs. Das Vaterland im Sinne der Zeit ist fast überall noch der Landesstaat, nicht die ethnologische oder sprachliche Einheit. Wenn Grillparzer Ottokars Übermut dargestellt hat, so versucht man in Böhmen den König zu retten, und zwar die deutschen Dichter so gut wie die tschechischen. »Erst später, in voller Klarheit erst 1848, lernt man die Sprache als entscheidendes Kriterium nationaler Zugehörigkeit betrachten«[9]). Den überschaubaren geographischen und historischen Raum seines Heimatlandes, so künstlich auch seine Entstehung gewesen sein mag, betrachtet man mit inniger Liebe und fast mit so großer Andacht wie das Allerliebste, das Haus.

Freilich, indem so die Geschichte pietätvoll verklärt und geradezu heilig gesprochen wird, entsteht doch insgeheim ein Widerspruch, der den späte-

[9]) W. Krause, K. E. Ebert und das böhmische Biedermeier. Dichtung und Volkstum, Bd 36, 1935, S. 203.

ren Historismus ankündigt. Der unerbittliche Zerfall der alten Ordnung war auf historischem Wege nicht aufzuhalten. Im Gegenteil! Man sieht es vor allem an dem Verhältnis zu den literarischen Formen, die ein festes Gepräge haben und sich mit den unbestimmten Vorstellungen einer Ewigkeit nicht so ohne weiteres harmonisieren ließen, wie die historischen Stoffe. Der Restaurationszeit lag es fern, sich wie die frühere Zeit darüber zu streiten, ob Reime oder antike Maße das Richtige sind, ob man das Sonett gebrauchen darf oder nicht, ob Racine, oder Shakespeare, oder Sophokles, oder Calderon der vorbildliche Dramatiker ist. Nicht nur der klassisch-romantische Streit, alle Streitpunkte solcher Art sind gegenstandslos geworden, denn jede Art von Vergangenheit muß mit Pietät verehrt werden, jede kann zum Vorbild werden. Das Wissen, daß die historischen Formen bestimmten Inhalten zugeordnet sind, fehlte, oder man faßte dieses Verhältnis ganz äußerlich; so meinte man etwa, beim Geschichtsdrama sei die Form der Shakespearischen Historie obligatorisch, oder Sonette eigneten sich besonders zur Liebeslyrik, oder ein nationales Epos bediene sich am besten der Nibelungenstrophe. Man hofft überhaupt oft, mit irgendeiner restaurierten metrischen Form eine Gattung erneuern zu können, ohne sich weitere Gedanken über die Gattung selbst zu machen. So sind Platens epische Pläne und Versuche in der Hauptsache Experimente metrischer Art. Daß die Problematik schon in der Wahl der Gattung liegen könnte, ist ein Gedanke, dem man sich wie allen revolutionären Gedanken am liebsten verschließt; denn ist das Epos nicht durch lange Tradition geheiligt?

Grundsätzlich fühlt man sich zu jedem Stil berechtigt, den die Geschichte darbietet. Zur antiken, germanischen und christlichen Überlieferung ist mit starker Breitenwirkung die orientalische getreten. Auch sie wird nicht nur als Geschichte, sondern als ein literarisches Vorbild ergriffen, was besonders die Poesie des Orientalisten Rückert zeigt. Und so entsteht ein Stilpluralismus, wie er noch nie bestanden hatte, und auch später – das muß ausdrücklich betont werden – kaum wieder zu finden ist. Das Durcheinander, dem man durch die Tradition begegnen wollte, hat sich eben durch diese Tür eingeschlichen, ohne daß man es schon als solches erkennen könnte, denn es handelt sich ja nicht um anarchische »Ideen«, sondern um harmlose Formen. Es gibt einige Lyriker, die gegen das Stilchaos durch ein besonders sicheres Verhältnis zur Dichtung gefeit sind. Heine und Annette von Droste-Hülshoff, der vielgehaßte Emigrant und das Adelsfräulein treten unter diesem Gesichtspunkt in einen gemeinsamen Gegensatz gegen ein Zeitalter der Bildung. Aber es sind keineswegs nur Artisten in dem negativen Sinne des Wortes, die die verschiedensten Formen durchprobieren. Auch Mörikes lyrische Formenwelt ist ungewöhnlich reich, und man kann kaum behaupten, daß die Vielfalt seiner lyrischen Dichtarten und Versmaße nur äußerlich sei. Was sein eigentlicher lyrischer Stil ist, dürfte viel schwerer zu sagen sein als

etwa bei Hölderlin. Man hat in der Restaurationszeit immer wieder Vorformen des Impressionismus erkennen wollen, und in der Tat, eine unerhörte Vieltönigkeit, Labilität und Sensibilität erscheint, sobald sich die Dichter, wie in der Lyrik, aus der bewußt festgehaltenen Ordnung entfernen und ihr heimliches Gesicht offenbaren. Die Struktur der Restaurationsdichter ist im Grunde unfester als die der Realisten. Mörike ist typischer als der späte Stifter, der nicht nur chronologisch eine Grenzerscheinung war und ein sehr persönliches Werk geschaffen hat. Nicht der 'Nachsommer', der so oft als das Modell des Biedermeier angesprochen wurde, sondern die ersten Fassungen der Stifterschen Novellen spiegeln in ihrer farbigen, unfesten, improvisatorischen Art das Zentrum der Zeit.

Damit soll kein negatives Werturteil ausgesprochen werden. Meine Feststellung besagt nur, daß die Kunstgesinnung der Restaurationszeit wenig streng ist. Sie steht im Durchschnitt näher bei Gotthelf, der das Ästhetentum verachtet, als bei Platen. Das hängt nicht nur mit dem religiösen oder sittlichen Ernst, der nicht immer gegeben ist, sondern auch mit der geselligen Literaturübung zusammen, auf welche die frühere Biedermeierforschung oft hingewiesen hat. Man publiziert miteinander in zahllosen Taschenbüchern und Almanachen, und wenn man so weit nicht geht, dann dichtet man wenigstens miteinander und füreinander im kleinen Kreis. Es ist die Zeit, in der das Dichten noch mehr als vorher oder nachher eine Modebeschäftigung ist. Kreise, die im 20. Jahrhundert Kreuzworträtsel lösen, haben damals gedichtet. Es ist heute leicht, über diese Verhältnisse genialisch hinwegzusehen; der damalige Dichter, auch der genialste, konnte es nicht, wenn er sich nicht etwa so erhaben geben wollte wie Platen, und das verzieh man kaum einem Grafen. Denn die Bescheidenheit galt als eine der höchsten Tugenden. Man erwartete sie selbst vom Kaiser, dessen Wagen sich auf den Wiener Straßen in die allgemeine Ordnung fügte. Erst recht vom Dichter. Gerade die übermäßige Betonung des alten Ordnungsgedankens führte zu einer Nivellierung, wie sie das Barock nicht gekannt hatte. Das Genie ist, wie alles Dämonische, zutiefst verdächtig geworden. Und wenn man ein Genie ist, tarnt man sich sorgfältig, so Annette durch ihr Strümpfestricken und Mörike durch sein ewiges Kranksein; denn schon durch die geringste Störung der Hausordnung gerät man in ein luziferisches Licht. Für die Dichtung bedeutet das, daß sie die Grenze zwischen Kunst und Leben wenig betonen darf, daß sie sich unmittelbar, »gutmütig« in die Gesellschaft einfügen muß. Selbst Goethes 'West-östlicher Diwan' und die 'Wanderjahre' lassen den Versuch dazu erkennen. Bei den Jüngeren ist die dichterische Kernleistung gewöhnlich noch stärker von einer weiten Peripherie des Gelegenheitlichen umgeben, die von gewissenhaften Künstlern wie Mörike nicht publiziert wird, aber stets in die Kernsphäre hinüberwirkt. Mörike arbeitet wenig, er läßt sich begnaden und erzählt stolz von solchen

Augenblicken. Die Improvisation scheint zum Wesen des Dichterischen zu gehören, weil sie die Methode der im ursprünglichen Sinne zu verstehenden »gemütlichen« Geselligkeit ist. Der romantische Irrationalismus wirkt in diesem Punkte nach und verbindet sich mit dem Virtuosentum der Barocktradition (Stegreifleistung). Mörike betätigte sich im Freundeskreis gerne als Gelegenheitsdichter, ja sogar als Hanswurst[10]). Bei einem zugleich gebildeten Dichter, wie er es ist, kann diese Verführung zur Sorglosigkeit nichts schaden, denn sein kritischer Sinn ist immer wach. Im Gegenteil, man kann sich fragen, ob die unvergleichliche Frische einzelner Mörike-Gedichte ohne die improvisatorische Methode denkbar wäre. Bei Annette von Droste-Hülshoffs Versdichtung erweckt die technische Unbekümmertheit wie in Gotthelfs Romanen schon Bedenken. Das gilt auch dann, wenn wir nicht übersehen, daß für substanzstarke Dichter der Weg zur formalen Vollendung besonders widerstandsreich ist und daß diese großen Dichter ohne Geschmackskultur mehr bedeuten als hundert gewandte Schreiber der Zeit. Bei Rückert vollends ist schon seinen Zeitgenossen aufgefallen, daß er unglaublich sorglos mit Sprache und Vers umgehen kann[11]). Und diese Feststellung wiegt um so schwerer als hier von einer tiefer begründeten Schwerfälligkeit nicht die Rede sein kann. Es machte ihm einfach, wie er selbst gesteht, ein Vergnügen, rasch und viel zu reimen, und wenn er dachte, es komme nicht immer so genau darauf an, so waren die meisten seiner Leser der gleichen Meinung. Sie suchten Weisheit, womöglich Erbauung bei ihm. Solche Kunstgesinnung ist nicht nur negativ zu sehen. So spricht es für die besonderen Möglichkeiten der Restaurationsepoche, daß sich das von Platen vertretene Prinzip des reinen Reims noch nicht durchsetzen konnte. Mörike hat es, wie der alte Goethe, ausdrücklich abgelehnt. Wir befinden uns auch in formgeschichtlicher Hinsicht noch nicht auf der Stufe einer vollentwickelten Technik. Nur ging auf diese Weise auch die echte Form, das Erbe von Barock und Klassik, oft genug verloren.

Dies Erbe erhielt sich naturgemäß am ehesten in den Traditionsgattungen, in der Tragödie und im Epos; denn die Prosaformen der Erzählung, wie auch die Lyrik, hatte ja die ältere Ästhetik, einschließlich der klassischen, wenig beachtet. Sofern sich die Dichter auch nur einigermaßen in die restaurative Kultur einfügten, war hier die Gefahr der Formverwilderung am geringsten. Um so näher lag bei diesen Gattungen die gefährlichste Krankheit einer späten Kultur, das Epigonentum.

Wir sind im Laufe der Zeit mit der Anwendung dieses Begriffes vorsichtiger geworden, denn wir haben durch die Betrachtung der älteren Kulturen

---

[10]) Günther Jungbluth, Mörike og Hanswurst. In: Hammerich-Festschrift, 1952, S. 152 ff.

[11]) Arnold Ruge, Sämtl. Werke, Mannheim 1847, Bd III, S. 157 ff.

erkannt, daß es zur Hervorbringung großer Werke keiner bewußten Originalität bedarf. Die neue Erkenntnis ist während der letzten Jahrzehnte vor allem der Würdigung des größten katholischen Dramatikers in deutscher Sprache, Grillparzer, zugute gekommen. Wenn man ihn an Grabbe oder Büchner mißt, verkennt man den eigentlichen Grund, auf dem er steht und der ihn befähigte, zu so später Stunde dem Verfall des Dramas zu wehren und vielleicht »der letzte Klassiker Europas« (Sauer) zu werden. Dieses Auslaufen alter Traditionen ist, wie wir gesehen haben, auch sonst für die Zeit charakteristisch und vom eigentlichen Epigonentum, so schwierig das im Einzelfall sein mag, zu unterscheiden. Sonst könnte man, unter europäischen Gesichtspunkten, auch Goethe und Schiller zu Epigonen stempeln.

Das eigentliche Epigonentum entsteht da, wo ohne die entsprechenden gesellschaftlichen Grundlagen und ohne innerlich verpflichtende Tradition alte Formen weitergepflegt werden als eine bloße Aufgabe der Bildung. Innerhalb unseres Zeitraums war das besonders in den zwanziger Jahren der Fall. Dem heutigen Leser erscheint es fast unglaublich, daß Immermann, der später der tiefste Kritiker seiner Zeit gewesen ist, nicht sofort bemerkte, wie sehr er sich mit seinen Jugenddramen in einer völlig abgeleiteten dichterischen Welt bewegte. Wenn man aber bedenkt, daß selbst Goethe die von Bildungsstoffen übersättigten ersten drei Akte von 'Faust II' zu dieser Zeit schrieb, so wird das Urteil milder. Diese Jahre hatten eine Art Leidenschaft, die Überlieferungen von 3000 Jahren zur Synthese zu bringen. Auch die hegelianische Philosophie ist wohl mehr Ausdruck als Ursache dieses Bemühens, denn ihr ursprünglicher Ansatz war ja revolutionärer Art. Was aber bei Goethe und Hegel ein großartiger Alterstraum war, bedeutete bei der Jugend Scheinreife, Kompromiß und Selbstverlust.

In diese zum größten Teil verschollene Epigonenliteratur brachte die Julirevolution die erste Erfrischung. Sie dürfte sich sogar in den letzten Akten von 'Faust II' ausgewirkt haben, und für die Jüngeren begann mit ihr oft erst das eigentliche literarische Leben. Immermann entdeckte den Begriff des Epigonentums in dem uns heute geläufigen Sinn und legte eben damit die Grundlage zur Überwindung dieser Erscheinung. Der Schritt von der Tragödie zum Roman, den er in den 'Epigonen' mit Entschiedenheit tat, war nach dem Maßstab der damaligen, etwa der Hegelianischen Ästhetik für einen so anspruchsvollen Schriftsteller ein revolutionärer Schritt. Freilich war sich Immermann über die Tragweite seiner Entscheidung nicht im klaren. Er blickte immer wieder zurück zur Tragödie, ja zum Epos [12]).

---

[12]) Vgl. Manfred Windfuhr, Immermanns episches Schaffen. Diss. Marburg 1955. Einen Überblick über die gesamte Vers-Prosa-Diskussion gibt Reinhard Wagner, Wesen und Geltung der erzählenden Prosa im Urteil der Biedermeierzeit. Diss. Tübingen 1952. Derselbe: Die theoretische Vorarbeit für den Aufstieg des Romans im 19. Jahrhundert ZfdPh Bd 74 (1955) S. 353–363.

Denn das Versepos galt noch immer, alter Tradition gemäß, als die vornehmste Gattung der Poesie; und da gegenüber ihrer Konkurrentin, der Tragödie, wie wir gesehen haben, weltanschauliche Hemmungen bestanden, bemächtigte sich der Ehrgeiz hochstrebender, besonders sozial hochgestellter Schriftsteller mit Vorliebe dieser Gattung. Nirgends war der Traum der Restauration so ungestört zu träumen wie gerade auf diesem Gebiet. So ist es z. B. ganz selbstverständlich, daß der ungarische Kleriker und spätere Erzbischof Johann Ladislaus Pyrker Epen und keine Romane schrieb: 'Rudolf von Habsburg, Heldengedicht in zwölf Gesängen', u. a. Selbstverständlich ist auch, daß sich der Cotta-Verlag noch im Jahre 1855 geehrt fühlen mußte, die 'Sämtlichen Werke' dieses Kirchenfürsten zu verlegen, und daß Mörike im gleichen Jahre beim gleichen Verleger sich um eine angemessene Bewertung seiner Mozart-Novelle verkämpfen mußte: »Ich sehe sehr wohl ein, daß die Summe von dreihundert Gulden für sechs Bogen Prosa in Miniaturformat auffallen kann. Wenn indes diese Summe für ein episches Gedicht von gleichem Umfang vielleicht angemessen erschiene, ich aber mir das Zeugnis geben darf, auf die prosaische Form der Darstellung nicht weniger und einen gewissermaßen ähnlichen Fleiß verwendet zu haben, als eine rhythmische Arbeit erfordert, so wird mein Vorschlag minder befremden« (11. 5. 1855). Mörike macht, selbst ohne ein klares Bewußtsein seiner prinzipiellen Bedeutung, den Maßstab einer neuen Zeit bei einem etwas altmodisch gewordenen Verlag geltend. Der Verleger, der keineswegs kleinlich gewesen ist, war zunächst lediglich nach der Norm der Restaurationsepoche verfahren. Es sind in dieser Zeit so viele Epen erschienen, daß sie nicht nur dekorative Bedeutung gehabt haben können. Sie wurden fleißig rezensiert und wahrscheinlich auch gerne gelesen. Man kann, von der Romantik aus gesehen, von einer förmlichen versepischen Restauration sprechen. Neben die Restauration des Adels trat die Restauration der edelsten Gattung und diese Aufwertung war so durchschlagend, daß sie auch ins revolutionäre Lager hinüberwirkte. Ein ganzer literarischer Kontinent ist hier versunken[13]). Man kann natürlich auch in diesem Fall naiv auf das Gericht der Geschichte vertrauen und sich mit dem Bekannten zufriedengeben. Aber abgesehen davon, daß dieses Verfahren bei so kurzer zeitlicher Entfernung immer fragwürdig ist, ergibt sich daraus unzweifelhaft eine falsche geschichtliche Perspektive. Wenn wir die epischen Dichtungen, die uns durch ein danebenstehendes lyrisches Werk (Droste-Hülshoff, Mörike, Platen, Heine, Lenau usw.) erhalten blieben, ganz verstehen wollen, dann müssen wir auch die Werke heranziehen, die ursprünglich in einem engen Zusammenhang mit ihnen standen und manchmal gattungsschöpferische Bedeutung hatten.

[13]) Seine Hebung beschäftigte einen meiner Tübinger Doktoranden lange Jahre, obwohl dies aus bibliothekarischen Gründen nur annäherungsweise möglich war: Wilhelm Kurz: Formen der Verscpik in der Biedermeierzeit. Diss. Tübingen 1955.

Die Experimentierlust, die Neuerungsversuche auf diesem Gebiete beweisen, daß die Gattung noch einigermaßen lebendig ist. Das große Hexameterepos in der Art Pyrkers bildet die Ausnahme. Meist sind es kleinere epische Dichtungen in den verschiedensten Formen. Unter ihnen gewinnt der Romanzenkranz nach dem Vorbilde Herders und der Romantik größere Bedeutung. Besonders hier, wo die Grenzen zwischen Lyrik und Epos verfließen, kann die Gattung, wie auch Lenaus Beispiel zeigt, zeitecht werden; denn die Lyrik der Periode hat, wie Kluckhohn zeigte, schon von sich aus eine Neigung zum Zyklischen. Pongs betrachtet das Biedermeier als ein episches Zeitalter. Das trifft die Weltanschauung der Zeit, die Sehnsucht nach Gelassenheit und Ruhe, aber da diesem Streben etwas zutiefst Illusorisches eigen ist, so macht sich in den Erzählungen, zumal in den Verserzählungen meistens die tiefere, noch lyrische Gestimmtheit geltend. Es wäre unschicklich, »unbescheiden«, sich ihr mit voller Leidenschaft hinzugeben, wie es die Romantiker taten; aber auf der Grenze zwischen Epik und Lyrik darf man verweilen. So gewinnt auch die Tatsache Sinn, daß vor allem die epischen Dichtungen der Lyriker bekannt geblieben sind.

Wie im Drama ist der geschichtliche Stoff beherrschend. Aber ebensowenig wie dort oder in der zeitgenössischen Historienmalerei kann das fleißige Quellen- und Kostümstudium verhindern, daß die Geschichtsbilder einen blaßen, konstruierten oder sogar ganz öden Eindruck machen. Wenn schon die restaurative Gleichsetzung von Geschichte und Tradition selten gelingen konnte, so potenziert die Wahl einer utopischen Gattung [14]) noch die Problematik solcher Versuche. Bemerkenswerter sind daher die Dichtungen, die dem utopischen Charakter der modernen Epik schon im Ansatz Rechnung tragen, die märchenhaften oder idyllischen Epen, etwa im Anschluß an Wieland und Goethe. Werke wie Platens 'Abbassiden' oder Mörikes 'Idylle vom Bodensee' erweisen sich auf diesem Hintergrund als zeittypisch. Auch die konsequenteste Form der utopischen Epik, die Epos-Parodie, die in Deutschland das 18. Jahrhundert zuerst entwickelt hatte, ersteht durch Immermanns 'Tulifäntchen', ein ganz vorzügliches Werk, zu neuem Leben. Heines parodistische Kleinepen stehen keineswegs für sich, und sie zeigen zugleich, noch in der Sprache der Negation, die Macht des Biedermeier-Epos.

Die versepische Restauration scheint für die deutsche Literatur besonders kennzeichnend zu sein, wenn auch natürlich Beziehungen zu Scott und Byron bestanden. Nicht nur der Goethe-Schiller-Briefwechsel, der viel gelesen wurde und eine Geringschätzung der Erzählprosa lehrte, sondern die gesamte gesellschaftliche Struktur förderte die Geltung der edelsten Gattung.

---

[14]) Den Begriff der utopischen Epik entwickelt die vorgenannte Dissertation von Kurz im Anschluß an Georg von Lukács.

Wenn Gutzkow 1833 an Cotta schrieb, man müsse die Meinung des Publikums mit Novellen erobern, so mußte diese Begründung den Verdacht gegen die Erzählprosa noch vermehren. Die Wirkungslosigkeit solcher Mahnungen konnten wir an dem Verlegerbrief Mörikes ablesen.

Nun sind diese Feststellungen allerdings nicht so zu verstehen, als ob es keine Novellen gegeben hätte. Es gab sie in ganzen Mengen, und zwar schon zu Beginn der Restaurationszeit. Wahrscheinlich gab es mehr Novellen als irgend etwas sonst. Im Jahre 1819 will die junge Annette von Droste-Hülshoff von einem schwindsüchtigen Mädchen erzählen: »Aber da bringt mir das Unglück aus der Lesebibliothek vier Geschichten nach der Reihe in die Hand, wo in jeder die Heldin eine solche zarte, überspannte Auszehrungsperson ist«[15]). Natürlich wurde die Dichterin abgeschreckt, denn sie wollte sich nicht in diese Gesellschaft begeben. So muß man sich die Lage auch sonst vorstellen: die besseren Dichter wurden abgeschreckt. Bei den Jungdeutschen waren die Novellisten bereits ein beliebter Gegenstand des Spottes, denn eben in diese Form ergoß sich die trübe Flut des romantischen Epigonentums. Wenn Heinrich Laube in seinen Erinnerungen schreibt, die Tieckschen Novellen seien zunächst fast die einzigen epischen Produktionen mit feinerem Geist gewesen, so traf er damit vielleicht das Richtige. Denn meistens war die Novellistik, was die Jungdeutschen öfters andeuten, ein Geldgeschäft. Wenn der gleiche Autor freilich meint, Tiecks Novellen hätten »die volle Romanform ziemlich verdrängt«, so übersieht er dabei den Geist der Zeit, der ohnehin zur kleinen, oder kleinteilig-feuilletonistischen Form drängte, wie auch Laubes 'Reisenovellen' bekunden. Die formale Unbekümmertheit der Epoche durfte sich hier ohne Widerstand ausleben, denn was Goethe und Tieck über die Novelle geäußert hatten, blieb ziemlich unbestimmt, und in der offiziellen Poetik gab es die Gattung überhaupt nicht. Die Novelle konnte dem geselligen Eifer, den »gemütlichen« Neigungen, der Andacht zu den kleinen Dingen, der verdrängten Weltgier, der heimlichen Nervosität des Restaurationsmenschen vollkommen entsprechen. Sie verlangte keinen langen Atem und wußte doch alles in sich aufzunehmen, was »das Herz und den Verstand« bewegte: Idyllisches, Sentimentales, Charakterologisches, Gedankliches, Märchenhaftes, Kriminalistisches, Phantastisches. Novellen waren keine klar geformten Dichtungen, sondern Berichte, Gespräche, Skizzen und, wie noch Stifter sagte, »Studien«. Die Form war unfest, aber eben deshalb in einem hohen Maße entwicklungsfähig, und so stieg sie mit der Zeit zu einer der beherrschenden Gattungen des Jahrhunderts empor. Wenn sie besonders für die deutsche Literatur repräsentativ blieb, so ist das wohl der Tatsache zuzuschreiben, daß der restaurative Ansatz der nachnapoleonischen Zeit in Deutschland nie

---

[15]) Briefe, hrsg. v. Karl Schulte-Kemminghausen, Jena 1944, Bd I, S. 26.

ganz überwunden wurde und daß infolgedessen die deutsche Erzähldichtung nie die volle Welthaftigkeit gewann.

Dies konnte nur in der zentralen Gattung der bürgerlich-individualistischen Welt, im Roman geschehen. Welche Hemmungen auch weiterhin für ihn bestanden, zeigt besonders einprägsam die mit der Berliner Feudalgesellschaft eng verbundene Entwicklung Theodor Fontanes[16]). Immerhin trat in den fünfziger Jahren der Roman gewichtig neben die Novelle und begann mit ihr die Herrschaft zu teilen. Durch die formale Zucht Gustav Freytags ('Soll und Haben'), durch die objektivistische Theorie Spielhagens, durch die tiefgründigen Versuche Raabes und durch das gewissenhafte Künstlertum, mit dem sich Keller und schließlich Fontane der Gattung zuwandten, erhielt der Proletarier der Dichtung auch in Deutschland Bürgerrecht. Es entstand die Kunstform des Romans, die wir heute kennen und achten. Die Restaurationsepoche ist von ihr noch weit entfernt. Ganz abgesehen davon, daß die Verengung des Blickfeldes, die wir als charakteristisches Merkmal der Zeit erkannt haben, der Gattung abträglich war – im Gegensatz zur Novelle, die ohnehin nur Sonderfälle zu behandeln pflegt –, mußte bei der großen epischen Gattung die Formverwilderung, die in der Erzählprosa herrschte, besonders verhängnisvolle Folgen haben. Damit hängt es zusammen, daß der urwüchsige, von der angelsächsischen Weltoffenheit tief beeinflußte Erzähler Postl-Sealsfield früh seinen ursprünglichen Ruhm verloren und immer noch nicht wiedergewonnen hat. Die Ungepflegtheit seiner Romane wirkt auf den gebildeten Leser von heute abstoßend. Auch Gotthelfs hemmungslose Predigteinlagen befremdeten lange jeden feineren Geist, und erst der Zusammenbruch des Ästhetizismus führte zur Rehabilitierung des Dichters. Die Gleichzeitigkeit von Psychoanalyse und Gotthelfentdeckung war kein Zufall, denn nur durch den Rückgriff auf die form- und geisttragenden Mächte war das Werk Gotthelfs zu retten[17]). Werner Günthers Versuch dagegen, ihn in eine Reihe mit Homer, Dante, Ariost, Shakespeare, Racine und Goethe zu stellen, die Proklamation des Künstlers Gotthelf also[18]), war schon im Ansatz schief und verwickelte in hundert Widersprüche; denn es gibt vor 1850 im deutschen Sprachgebiet keinen Künstler im engeren Sinn des Wortes, der sich nicht in erster Linie um Versdichtung bemüht hätte. Eine historisch stichhaltige Würdigung dieser seltsamen Erscheinung wird wohl nur durch den Hinweis auf den christlich-barocken Volksroman, der aus der Predigt- und Erbauungsliteratur entstanden ist, möglich. Der Schweizer Gotthelf hat, wie die Schwaben Wieland und Schiller, die süddeutsch-katholische Barocktradition ins Protestantische um-

[16]) Hans Oelschläger, Theodor Fontanes Weg zum Berliner Gesellschaftsroman. Diss. Marburg 1954.

[17]) Walter Muschg, Gotthelf, Die Geheimnisse des Erzählens, München 1931.

[18]) Der ewige Gotthelf, Erlenbach-Zürich und Leipzig 1934, S. 312.

gesetzt und erneuert, auf eine untergründige Weise, die schwer, aber doch wohl etwas klarer als bisher zu fassen sein wird. Er steht Grimmelshausen in mancher Beziehung näher als einem modernen Romanschriftsteller.

Was bei Gotthelf die Predigt, ist bei Stifter die Beschreibung. Auch diese Darstellungsform hat eine alte, im 17. Jahrhundert schon entwickelte Tradition. Im 18. Jahrhundert wurde sie, aus England kommend, auch in Deutschland zu einer förmlichen Gattung, die trotz Lessings Einspruch von der Schulästhetik anerkannt wurde. Der idyllischen Haltung der Restaurationsepoche kam sie sehr entgegen. Eine besondere Untersuchung der Gattung wäre wahrscheinlich aufschlußreich. Jedenfalls konnte man dem Leser in dieser Beziehung mehr zumuten als Stifter, der die beschreibenden Elemente im Erzählganzen verhältnismäßig stark integriert, stärker als Gotthelf die predigthaften. Ein 'Nachsommer' der dreißiger, vierziger Jahre ist in der vor uns liegenden Gestalt nicht denkbar. Stifter profitiert hier schon von der Romankunst der fünfziger Jahre. Wenn man dieses Epochengesetz nicht beachtet, wird man sogar die 'Wanderjahre' überinterpretieren, was freilich auf dem allzustark beackerten Felde der Goetheforschung die Regel ist. Zumal die konsequente und fast mit naturwissenschaftlicher Strenge verfahrende Komposition der Stifterschen Romane zeigt einen neuen Geist. Der gute und schlechte Romanschriftsteller der Restaurationsperiode pflegt einfach drauflos zu schreiben, der gute vielleicht sogar eher als der schlechte, der sensationelle Spannungswirkungen zu errechnen versucht oder sich in dem beliebten Bereich des Scott-Epigonentums tummelt. Die Arbeitsweise Gotthelfs bildet den Normalfall, denn nur epische Dichtungen schreibt man nach alter Tradition planmäßig, in genau durchdachten Proportionen.

Diese Mißachtung des Romans bedeutet natürlich zugleich eine Mißachtung der Sprache, denn erst dann kann der Vers aufhören, das entscheidende Merkmal der Poesie zu sein, wenn die Sprache in ihrer Eigenbedeutung erkannt wird. Aus diesem verschiedenen Verhältnis zur Sprache erklären sich schon Schillers Angriffe auf den Roman und die romantischen Vorstöße zugunsten des Romans, die freilich infolge der restaurativen Wendung Deutschlands bald erlahmten. Die Sprache der Restaurationsliteratur hat im allgemeinen noch nicht die individuelle Farbigkeit, das existentielle Gewicht, das sie sich im Realismus erobert. Sie bewegt sich meistens, wie die Sprache der Barocktradition, zwischen den Polen der enthusiastisch-rhetorischen und der ironisch-rationalen Aussageweise, und wo sie zu einem neuen, einheitlichen Stil durchdringt, da wird sie zwar rein, aber auch »bescheiden«, stark typisierend. Diese Sprachgestalt zeigt sich naturgemäß stärker in der erzählenden und dramatischen Dichtung als in der Lyrik, die ihrem Wesen nach dem Individuellen offener begegnet. Es ist schon bei Goethe so. Immerhin darf man wohl die oben erwähnte Leichtigkeit und Improvisationsfreude auf lyrischem Gebiet mit diesem lockeren Verhältnis zur Sprache in

einen Zusammenhang bringen. Typisch für diese vorrealistische Sprache sind nicht nur Stifter, Gotthelf, Grillparzer und der alte Tieck, sondern auch Heine, Grabbe, Sealsfield, Büchner, denn hier zeigt sich ein Grundzug der Zeit, der von der bewußten Stellungnahme zu ihr wenig abhängig ist. Bei einem so stark abklärenden Dichter, wie es der späte Stifter ist, kann diese sprachliche Sprödigkeit den Eindruck des Klassischen erwecken. Im Grunde aber besagt diese ganze Erscheinung nichts anderes, als daß die Sprache etwas von ihrem alten Instrumentalcharakter bewahrt hat, daß jede Realität, und so auch die dichterische, jenseits des einzelnen sich aussprechenden Menschen liegt. Auch negative Werturteile über die »arme« Sprache der Zeit sind sinnlos, da sie die tiefere geschichtliche Begründung übersehen. In diesem Sinne wäre etwa Gerhart Baumanns Kritik an Grillparzers Sprache zu berichtigen[19]), von Gundolfs Stifter-Persiflage, die in seiner Gryphius-Mißachtung die notwendige Entsprechung findet, gar nicht zu reden.

Aus den bisherigen Ausführungen ist, wie ich hoffe, trotz ihrer Skizzenhaftigkeit hervorgegangen, daß sich das Phänomen der Restauration bis in die für die Dichtung wesentlichen Bereiche hineinverfolgen läßt. Die Periode ist in erster Linie auf die normative, vorindividualistische Kultur zu beziehen, nicht nur auf die Klassik und Romantik. Die revolutionären Ansätze der Goethezeit werden in ihrer Tiefe meistens nicht verstanden. So zeigt z. B. der niveaulose und z. T. unglaublich gehässige Streit um Goethe, der in der Zeit geführt wird, daß man die Gesamtstruktur dieser weltgeschichtlichen Erscheinung noch nicht zu erfassen vermag. Dafür legte erst der Realismus die Grundlagen, und zwar deshalb, weil nun die christlich-universalistische Kultur endgültig fragwürdig geworden war. Die nachnapoleonische Restauration war, wie auch die Entwicklung des hegelianischen Systems zeigt[20]), der letzte konsequente Versuch, sie zu retten. Uralte Traditionen laufen in ihr aus, ohne daß man immer von Epigonentum reden könnte, denn die Klassik und die ursprüngliche Romantik waren, soziologisch gesehen, Oberflächenerscheinungen gewesen, welche die Gesamtstruktur Deutschlands wenig verändert hatten; und der Existenzkampf gegen das napoleonische System aktivierte noch einmal den alten Grund, bei allen Zugeständnissen an die Zwischenzeit. In einem strengen Sinne einheitlich konnte die Restauration, auch ganz abgesehen von ihren bewußten Gegnern, schon deshalb nicht sein, weil die verschiedensten Traditionen ausliefen, und weil die einzelnen Menschen, auch wenn sie es nicht wußten, sich verändert hatten. Man ist zerrissen, auch wenn man wie Ne-

[19]) Franz Grillparzer, Sein Werk und das österreichische Wesen, Freiburg-Wien 1954.

[20]) Karl Löwith, Von Hegel zu Nietzsche, Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts, 1941.

stroy über die »Zerrissenen« spottet. Man ist nicht so gelassen, wie man sich gibt. Das erklärt die latente oder bewußt verhaltene Schwermut, die, wie die frühere Biedermeierforschung nachgewiesen hat, überall durchzufühlen ist. Die tieferen Geister, zu denen Metternich selbst gehört, können das tragische Gefühl, auf verlorenem Posten zu stehen, nicht ganz unterdrücken. Immerhin war noch so viel von der alten Substanz vorhanden, daß das System von der Majorität getragen war und keineswegs immer eine Belastung für die produktiven Geister bedeutete. Man wird, wenn man an den literarhistorischen Entdeckungen der jüngsten Zeit nicht vorübergehen will, zugestehen müssen, daß die produktivsten dichterischen Geister innerhalb des restaurativen Raumes eine wenn auch begrenzte Schaffensmöglichkeit fanden und nicht zur entschiedenen Verneinung getrieben wurden. Das vom Liberalismus gezeichnete Bild hat sich längst als parteiisch erwiesen.

Meine Beobachtungen deckten sich weithin mit den Ergebnissen der Biedermeierforschung, auch wenn sie unter einem anderen Gesichtswinkel erfolgten. Da es immer wieder Restaurationen gibt, ist es sinnvoll, die restaurative Richtung der Metternichzeit mit dem Namen Biedermeier zu belegen, der in zeitlicher Hinsicht unmißverständlich und in der Wertung vollends leicht zu neutralisieren ist. Daß es zu jeder Zeit große und kleine Dichter gibt, ist eine Voraussetzung der literarhistorischen Forschung, und daß kein großer Dichter dem andern gleich ist, versteht sich von selbst, schon für die vorromantische Dichtung, erst recht für die nachromantische. Die Versuche mancher Spezialisten, gerade ihren Helden aus dem Biedermeier herauszuhalten, entspringen mehr einem Erbauungs- als einem Wahrheitsstreben und heben sich notwendigerweise gegenseitig auf. Auch der weitere Begriff »Biedermeierzeit« hat seinen guten Sinn, da die Restauration in dem von mir bezeichneten überpolitischen Sinn die quantitative und qualitative Dominante bildet. Wir sollten doch wissen, was ein herrschendes System ist. Keine Lebensäußerung der Epoche kann sich seinem Anspruch ganz entziehen, und noch die radikalste Opposition steht in seinem Bann.

Dies soll zum Schluß kurz angedeutet werden, denn die verschiedenen Möglichkeiten der antibiedermeierlichen Haltung ergeben sich fast gesetzmäßig.

Eine Grenzerscheinung, und daher keineswegs auf die besonderen Verhältnisse Deutschlands beschränkt, ist der »Byronismus«. Die mühsam verhaltene Schwermut des Biedermeier wird zur offenen. Man gibt seinem Weltschmerz unverhüllt Ausdruck, mit Vorliebe lyrisch oder episch-lyrisch, in einer Sprache, die das Erbe der Empfindsamkeit aufnimmt und steigert. Der Verlust des ordnenden Logos, der sich im 18. Jahrhundert und in der Romantik noch als hymnischer Jubel oder wenigstens als elegische Trauer äußern konnte, erweist sich jetzt unmißverständlich als ein Schritt ins Leere. Der Stil wird, wie Lenaus Dichtung zeigt, bei aller Sentimentalität bestimm-

ter: die Kälte der furchtbaren Erkenntnis strahlt auf ihn aus. Aber noch ist die inhaltlos gewordene Sehnsucht der Seele zu mächtig, als daß sie dem Abgrund gefaßt begegnen oder gar neuen Grund erspüren könnte. Das plötzliche religiöse Fieber in Lenaus 'Savonarola' und die ebenso rasche Ernüchterung in den 'Albigensern', die plötzliche Auswanderung nach Amerika und die ebenso plötzliche Rückkehr ist bezeichnend für diesen Typ. Überall findet er nur den Stoff zur Klage, es gibt keinen Frühling mehr in der Welt, die ganze dichterische Symbolwelt erstarrt und vereist, und der Wahnsinn, der hier mehr als biologische Gründe hat, ist das Ende.

Eine andere Lösung, die von manchen bis zum heutigen Tage als gültig erachtet wird, fand der Graf Platen. Das einmalige Italienerlebnis und das maßvolle Formbewußtsein Goethes übersteigerte er als privilegierter Pensionär des bayerischen Königs zu einer fragwürdigen Italien-Existenz und zum Formkultus. Die bei Lenau sich andeutende Marmorkälte eines inhaltlosen Gestaltens wird hier zum eigentlichen Prinzip der Dichtung. Platen spielt über dem Abgrund sein unermüdliches metrisches Spiel, ohne auch nur das rhythmische Sprachgefühl seines Feindes Heine zu besitzen. Der mythische Adelsbegriff der alten Welt verwandelt sich in den Anspruch eines neuen Kunstpriestertums, weshalb auch der neumythologische Aristokratismus (Stefan George) in ihm ein Vorbild fand. Die diktatorische Methode, mit der er die Formverwilderung seiner Epoche überwand, ist wie beim modernen Formalismus die dialektische Spiegelung der Anarchie, des Nihilismus. Sie öffnete den Blick für die (gefährlichen) Möglichkeiten der ferneren Zukunft, hemmte aber in ihrer unheimlichen Großartigkeit die Erschließung der neuen realistischen Welt mehr als der übliche Konservativismus.

Der Nihilismus, das sei seiner theologischen Interpretation entgegengehalten, setzt die Orientierung an der überlieferten Religion voraus. Da deren offizieller Anspruch in der Restaurationszeit groß ist, erscheint er mit Notwendigkeit bei den Dichtern, die der »Pietät« entwachsen sind. Das gleiche Gesetz hatte sich schon in dem 'Werther' des Nicht-mehr-Pietisten Goethe angekündigt, und es war wohl der tiefste Grund seines Erfolges. Eben diese Dichtung gewinnt jetzt erneut Einfluß. Man kann ihn an Immermanns erstem Roman 'Die Papierfenster eines Eremiten' studieren. Der metaphysische Grund von Immermanns späterer Epigonenkritik tritt hier unverkennbar zutage. Grabbe setzt mit einem noch dezidierteren Nihilismus ein ('Gothland'), und diese Konsequenz gibt seinen dramatischen Historien ein Gewicht, das in der Zeit selten ist. Er anerkennt die natürlichen Grundlagen der Geschichte und wird so zum frühen Meister der Milieuszene. Wenn er freilich im Widerspruch zu einer »kleinen Zeit« und um die Fallhöhe der Tragödie zu retten, die von ihm selbst so bezeichneten »Götzen« der Geschichte und Napoleon selbst beschwört, so wird er damit genauso wie das

Biedermeier utopisch. Durch die Übersteigerung des Großen gerät er ins Triviale und Groteske, ohne sich in der Regel für die Posse entscheiden zu können. Auch das Schwanken zwischen der Prosa und dem Vers, den er nicht mehr meistert, überhaupt die nicht zu leugnende Formverwilderung, stellt ihn unter das Gesetz der Zeit. Und erst allzuspät, im 'Hannibal', verwirklicht der frühverbrauchte Dichter einigermaßen eine neue, wesensechte und zugleich gültige Form des Dramas.

Büchner, der jünger ist, hat es leichter, da er schon auf diesen Experimenten, überhaupt auf einem durch die Julirevolution gereinigten Grund aufbauen kann. Er stellt die Götzen in die Ecke und gestaltet die Französische Revolution in einer Weise, die man als naturalistisch ansprechen konnte. Wie Benno von Wiese aber mit sicherem religionsgeschichtlichem Sinn die christlichen Untertöne seines programmatischen Nihilismus erfaßte, so wird man auch fragen müssen, ob nicht sein Stil etwas vom christlichen Naturalismus der Barocktradition mitenthält. Auffallend ist in 'Dantons Tod' das Schwanken zwischen pathetischer und ironischer Aussageweise. Auch die alte Neigung zum Überspitzten, Geistreichen ist unübersehbar. Sie zeigt sich noch stärker in 'Leonce und Lena', einem Werk, das mit der dumpfen Unmittelbarkeit des Naturalismus herzlich wenig zu tun hat. Trotzdem eröffneten sich bei Büchner im 'Woyzek' und im 'Lenz', gleichzeitig mit Grabbes 'Hannibal' und David Friedrich Straußens kühnem theologischen Vorstoß ('Leben Jesu'), echte dichterische Zukunftsmöglichkeiten. Freilich gibt die Biographie wie der Stil aller dieser Schriftsteller Kunde von den tödlichen metaphysischen Spannungen, denen ihr Suchen ausgesetzt war.

Das Verbot, das der Bundestag in dem Durchbruchsjahr der drei genannten Männer, 1835, gegen das »junge Deutschland« erließ, mutet demgegenüber äußerlich an; es zeigt aber den einheitlichen, fast dramatischen Ablauf unseres Zeitraums und markiert auch für die restaurative Gruppe einen wichtigen Einschnitt, da in der Unterdrückung der Nein-Sager zugleich eine Verpflichtung für die Ja-Sager lag. Erst 1836 veröffentlicht der fast 40-jährige Gotthelf seinen ersten Roman.

Sein Jahrgangsgenosse Heine war zu dieser Zeit schon hochberühmt, denn die universalistisch-christliche und somit judenfeindliche Restauration hatte ihm trotz seiner Anpassungsversuche frühzeitig zur Opposition Anlaß gegeben. So war er der erste deutsche Schriftsteller der Restaurationszeit, der das Wort mit größter Meisterschaft zur Waffe umschmiedete und damit das Vorbild für die Jüngeren gab. Allerdings führte erst der Eifer und die Plumpheit seiner Schüler zu dem erwähnten Verbot der jungdeutschen Schriftsteller. Heine selbst hatte bei dem spaß-gewohnten Katholiken Metternich eine gewisse Narrenfreiheit besessen, und diese Beurteilung spricht für staatsmännische Weisheit. Denn Heine ist alles andere als der rücksichtslose Kämpfer, in dessen Maske er gelegentlich agiert. Er fühlt sehr wohl,

daß er keinen verläßlichen Grund unter den Füßen hat und für die ihm zugefallene Rolle des advocatus diaboli dankbar sein muß. Auch in ihm laufen die Traditionen aus, nicht nur die vielerwähnte romantische, sondern auch die des Aufklärungszeitalters. Das Gegeneinander von Empfindsamkeit und Ironie ist schon für diese Epoche strukturbildend, wie etwa Wielands Entwicklung und Stil zeigen können. Der Spott Heines ist rücksichtsloser, seine dichterische Diktion härter, pointenreicher; sein Journalismus verbindet sich noch enger mit dem dichterischen Werk. Doch das alles hängt mit der Tatsache zusammen, daß Heine mehr Aphoristiker, Epigrammatiker als Epiker war. Er hat das in dieser Zeit absterbende Epigramm alter Art durch neue Kleinformen der »Lyrik« ersetzt und in seinen Feuilletons den Aphorismus höchst zukunftsmächtig zu einer größeren Form gesteigert. Aber seine Sprache hält in besonders reiner Weise den alten Instrumentalcharakter fest. Auch aus diesem Grund ist der Schritt zur tendenziösen Aussage so leicht, ebenso leicht wie bei Gotthelf. Trotzdem ist er ein Künstler, und die schroffe Absage an die ästhetisch gewissenlosen Tendenzdichter in 'Atta Troll' ist ernst gemeint. Der elegante Spötter, der in jeder Weise den Grandseigneur zu spielen versuchte und ohne Gefahr vom sicheren Paris aus revolutionäre Pfeile verschoß, verkleidete sich so dicht mit einer Maske, daß sein eigentliches individuelles Gesicht, so sehr diese Feststellung der heutigen Auffassung widersprechen mag, kaum zu erkennen ist. Er ist mit Nestroy zusammen zu sehen. Er steht dem Rokoko, auch seinen modernen Erneuerungen, näher als dem echten Realismus und mußte vor der Märzrevolution erschrecken. Wenn das Ausland immer noch den Romantiker Heine verehrt und Deutschland wegen seines innigeren Verhältnisses zur deutschen Sprache den Pseudoromantiker verachtet, so verstellen sich beide den Weg zu einer gerechten Einordnung und Einstufung.

Auch die Leistung von Heines Schülern erschöpft sich nicht in der Tendenz. Wenn man den strengen dramaturgischen Neuansatz, durch den es Laube später zum Burgtheaterdirektor gebracht hat, und die Neubelebung der Literaturkritik, in der vor allem Gutzkow sich auszeichnete, nicht rechnen will, so bleibt doch ein zentrales Verdienst, nämlich ihr bewußtes Eintreten für die Geltung und Hebung der Prosa. Wie wichtig in diesem Fall das Bewußtsein war, haben wir oben zu zeigen versucht. Der bedeutendste Schritt erfolgt auch in dieser Beziehung in der Mitte der dreißiger Jahre. Theodor Mundt faßt in seiner viel zu wenig beachteten 'Kunst der Prosa' (1837) die bis in die Barockzeit zurückgehenden Bemühungen um eine Neubewertung der nicht gebundenen Dichtungsformen zusammen. Er durchschaut, daß »viel törichtes und vergebliches Bemühen« mit der metrischen Bereicherung der Versepik verbunden gewesen ist, und fordert mit einem sehr treffenden, den universalen Charakter dieser Auseinandersetzung bezeichnenden Wort »die Emanzipation der Prosa«. Ähnlich lassen

sich die anderen Jungdeutschen vernehmen. Wenn man diese Äußerungen liest, dann könnte man meinen, nun sei der entscheidende Durchbruch geglückt. Aber das Gewicht der alten Kultur ist ungeheuer, auch in den Geistern der Revolutionäre selbst. Das zeigt z. B. die 2. Auflage der 'Kunst der Prosa' (1843), in der sich Mundt auf dem Rückzug befindet. Und das zeigt vor allem die fehlende dichterische Realisierung. Prinzipiell ist es den Jungdeutschen klar, daß der Roman die zentrale Gattung der neuen Kulturwelt, der Erbe des Epos ist. Aber wie weit ist ihr Romanschaffen von diesem Anspruch entfernt! Gutzkows Roman 'Wally', der den Anlaß zu dem Bundestagsverbot gab, ist in höherem Maße eine Predigt, als es Gotthelfs Romane sind; und daß es sich um eine freigeistige Predigt handelt, bedeutet noch keine Erneuerung der Erzählprosa. Ähnlich liegen die Dinge in Laubes 'Reisenovellen', die sich an Heines feuilletonistischen 'Reisebildern' orientieren. Und wenn Laube während der Niederschrift seines Romans 'Das junge Europa' allmählich eine höhere Objektivität gewinnt, so ist der biographische Anlaß dazu charakteristisch. Es bedurfte des Gefängnisses, um dem Jungdeutschen die zum Erzählen notwendige Ruhe und Sachlichkeit zu geben. »Die Welt besiegt man nicht«, so heißt es nun, und damit ist die restaurative Welt gemeint, die in dem Romane durch die Zerschmetterung des polnischen Aufstandes ihre »heilige Allianz« bewährt. Wenn Benno von Wiese in einem Aufsatz auf Grund dieses Romans von »einem Verzicht der jungdeutschen Generation« spricht[21]), so übersieht er die besonderen, auch taktisch sich auswirkenden Umstände der Resignation und verallgemeinert zu stark; aber solche Berührungen zwischen den streitenden Parteien gibt es tatsächlich immer wieder, und zwar deshalb, weil der jungdeutsche Liberalismus, noch stärker als der Nihilismus, nur die dialektische Ergänzung der christlichen Restauration, eine neue Mythologie, aber keineswegs Realismus war.

Unter Realismus verstehe ich die gelassene Welthaftigkeit, die durch den Verzicht auf alle Ideologie und durch die Anerkennung der verschiedensten individuellen und kollektiven Substanzen möglich wird, einen Immanentismus, der sich von der bloßen Verneinung der alten Mythen ebenso fernhält wie von der bewußten Produzierung neuer und damit wirklich zu sich selbst gekommen ist. Nur durch einen Realismus solcher Art konnte die Verengung der Welt in einer neuen freieren Einheit überwunden werden, und es ist nicht zu leugnen, daß nach der Explosion von 1848 auch von den Deutschen in dieser Richtung wesentliche Schritte getan wurden, literarische ebenso wie politische. Daß innerhalb der deutschsprachlichen Dichtung der Schweizer Gottfried Keller die größte Erscheinung

---

[21]) Zeitkrisis und Biedermeier in Laubes 'Das junge Europa' und in Immermanns 'Epigonen'. Dichtung und Volkstum, Bd 36, 1935.

wird, ist zwar kein Zufall. Der deutsche Realismus ist von Anfang an gefährdet. Aber der noch lange nicht genug gewürdigte Berliner Gesellschaftsroman Theodor Fontanes sollte den Literarhistoriker davor bewahren, das Reich als solches dafür verantwortlich zu machen. Eher könnte diese Erscheinung zu der Feststellung Anlaß geben, daß Deutschland nun endlich den offenen Horizont des europäischen Realismus erreicht hatte. Die natürliche Gegebenheit der Sprache setzte sich in der Überwindung des historischen Monopols der Verspoesie ebenso durch wie in der Zurückdämmung der landesstaatlichen Traditionen, und die Erstarkung des Individualismus sicherte zugleich den Anschluß an den übernationalen Bereich. Diese letzte Einheit, der das Individuum auch unmittelbar gegenübertrat, war nicht mehr die christliche Welt, die in der Barockkultur noch eine gewisse Realität hatte, durch die Aufklärung jedoch, wie gerade die romantische Rechristianisierung zeigen kann, schon einen ideologischen Charakter angenommen hatte, sondern die natürliche Gegebenheit der Menschheit und des Erdballs.

Die Tatsache, daß dieser vielseitige Gewinn so oft mißbraucht und so rasch verschleudert wurde, enthebt den Historiker nicht der Pflicht, den Realismus in seiner Eigenständigkeit und in seinem Sinn zu erkennen. Statt dessen pflegt man ihn mit Schlagworten wie Materialismus, Relativismus oder Bourgeoisie zu erschlagen und findet oft in den modisch gewordenen Schriftstellern der Restaurationszeit die wahren und tieferen »Realisten«. Oder man faßt unter dem Begriff Realismus so verschiedene Dichter wie Grillparzer, Gotthelf und Theodor Fontane zusammen, und dann stellt man fest: »Weder eine geschlossene Weltanschauung noch ein verpflichtendes gemeinsames Kunstideal ist darin enthalten«[22]).

Ob es Realismus in dem von mir bezeichneten bestimmten Sinne in der Restaurationsepoche überhaupt gibt, ist fraglich. Man könnte etwa denken, daß das in dieser Zeit sich verstärkende Interesse für überseeische Länder die Enge des Restaurationsgehäuses durchbrochen hätte. Aber das Exotische ist meistens nur ein Narkotikum, eine Fata Morgana im Gefängnis. Selbst bei Sealsfield, der verhältnismäßig unbefangen erzählt, setzt sich später ein rauschhafter Exotismus durch, der ebenso auf das Barock zurück- wie auf den Impressionismus vorausweist, was besonders der Roman 'Norden und Süden' vergegenwärtigen kann. Auch Immermann nimmt man mit Entschiedenheit für den Realismus in Anspruch; aber nicht nur sein Liebäugeln mit den alten Gattungen, das bereits erwähnt wurde, auch die Romane selbst verraten die unüberwindliche Zwiespältigkeit und Unsicherheit des Restaurationsmenschen. Für die 'Epigonen' hat Benno von Wiese in dem oben erwähnten Aufsatz das Nötige gesagt. Noch aufschlußreicher ist der 'Münch-

[22]) Alfred Zäch, Der Realismus. In: Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen, Bern 1946, S. 289. Die gleiche Behauptung findet man oft.

hausen'. Die zweiteilige Struktur des Ganzen, der Dualismus von adeliger und bukolischer Welt, weist über die Romantik hinweg auf die Zweischichtigkeit des barocken Gestaltens zurück. Gewiß, die verfallende Adelswelt wird jetzt ironisch dargestellt. Die ernst zu nehmenden Helden sind in der Bauernidylle zu finden. Die Wertakzente haben sich umgedreht. Aber daß es überhaupt noch diesen Dualismus in Stoffwelt wie Erzählhaltung gibt, ist tief bezeichnend und für den modernen Leser und Verleger, dessen Romanbegriff vom Realismus geprägt worden ist, höchst befremdend, weshalb er auch oft, ganz gegen die Absicht des Erzählers, nur den Oberhof-Teil zur Kenntnis nimmt. Wo gibt es innerhalb des Realismus einen so »unmodernen« Roman? Diese Frage kann in struktureller Hinsicht bei Immermann so gut wie bei Gotthelf gestellt werden.

Es soll natürlich nicht geleugnet werden, daß der Realismus in mannigfacher Weise vorbereitet wird: durch die Neubelebung und Umdeutung des christlichen Naturalismus, durch den Genre- und Detailrealismus, durch die jungdeutsche und junghegelianische Revolutionierung der Ästhetik. Aber der Neuansatz der Revolutionsjahre, der nicht nur die Restauration, sondern auch ihr ideologisches Gegenspiel fragwürdig machte, war für die Herausbildung des eigentlichen Realismus unerläßlich. So zeigt sich z. B. bei Gottfried Keller vor dieser Zeit kaum eine Spur seiner zukünftigen Größe.

Die Restaurationsepoche selbst ist nicht nur die Zeit zwischen Romantik und Realismus; der übliche chronologische Mechanismus führt hier, wie wohl auch in anderen Epochen, zu einem falschen Bild. Sie greift auf der einen Seite weit hinter die Goethezeit zurück, weist andererseits, im Zuge der nie überwundenen untergründigen Restauration, über den Realismus hinweg in die neumythologische Epoche Europas voraus. Sie ist, wie auch die in der Restaurationsepoche wurzelnden, aufeinander zu beziehenden Antipoden Marx und Kierkegaard verraten, ein weltgeschichtliches Spannungsfeld erster Ordnung. Daraus zutiefst erklärt sich die Aktualität ihrer Dichter in unserem schon längst wieder zerrissenen, vom Realismus abgefallenen Land.

Hölderlins 'Friedensfeier'

Von Wolfgang Binder (Köln)

Die große Hymne, deren Entdeckung vor anderthalb Jahren weit über die Grenzen der Forschung hinaus Aufsehen erregte, hat seit ihrer Veröffentlichung und ersten Erläuterung[1]) eine Fülle widersprechender Deutungen erfahren. Die Gegensätze beginnen bei der grammatisch-logischen Erklärung einzelner Wörter und Sätze, steigern sich bei der Bestimmung einer nicht mit Namen genannten wichtigen Gestalt des Gedichts und weisen auf grundlegende Unterschiede im Ansatz der Interpretationen zurück. Dabei treten namentlich drei Deutungsprinzipien hervor, ein politisch-weltgeschichtliches, ein christlich-heilsgeschichtliches und ein sprachlich-künstlerisches, allgemeiner, ein historisches, ein systematisches und ein ästhetisches. Kerényis Mahnung, man solle Hölderlins »weltgeschichtliche Sympathien« ernst nehmen[2]), Pigenots Hinweis auf die »apokalyptisch-prophetische Ebene« des Gedichts[3]) und Beißners Appell an den Sinn für »dichterische Energien« bei der sprachlichen Deutung einer Kernstelle[4]) mögen diese Standpunkte beleuchten. In der Praxis der Interpretationen mischen sie sich selbstverständlich, doch so, daß in entscheidenden Fragen gewöhnlich eines der Deutungsprinzipien die Führung übernimmt.

Man möchte einen solchen Wettstreit der Sehweisen gerne begrüßen: kein Gedicht Hölderlins ist jemals in so kurzer Zeit so vielseitig beleuchtet worden. Aber die erstaunliche Divergenz der Ergebnisse nötigt zur Entscheidung – weniger für diese oder jene Einzeldeutung als für ein Verfahren, das grundsätzlich verbindliche Deutungen erwarten läßt. Ist jedoch ein

[1]) Hölderlin, Friedensfeier, hg. und erl. von Fr. Beißner, Bibliotheca Bodmeriana IV, Stuttgart 1954. Die Erläuterungen (S. 17–43) werden: Beißner I zitiert. Sein Aufsatz: Der Streit um Hölderlins Friedensfeier, Sinn und Form, 7. Jahr, 1955, S. 621–653: Beißner II.

[2]) Zur Entdeckung von Hölderlins 'Friedensfeier', Die Tat, Zürich, 27. Nov. 1954, zitiert: Kerényi. I. Sein Aufsatz: Das Christusbild der 'Friedensfeier', Geistiger Weg Europas, Albae Vigiliae N. F. Heft 16, Zürich 1955, S. 72–99 wird: Kerényi II zitiert. Dort S. 100–106 Abdruck von Kerényi I.

[3]) Beiträge zum Gespräch über Hölderlins 'Friedensfeier', Neue Zürcher Zeitung, 12. März 1955, zitiert: Pigenot.

[4]) Beißner II S. 646.

solches Verfahren denkbar? Geht nicht in jede Methode die Sehweise des Interpreten ein, in deren Horizont sich ihm erst die Aussagen des Textes und ihre Zusammenhänge erschließen? Indessen denkt und spricht auch der Dichter im vorgegebenen Horizont einer Sehweise. In dem Maße, wie es gelänge, dieser die eigene anzunähern, müßte die Verbindlichkeit des Interpretationsverfahrens zunehmen. Nun stützt sich selbstverständlich jede der vorgetragenen Interpretationen auf gewisse Anschauungen Hölderlins. Aber der Widerspruch der Resultate lehrt eben, daß es nicht in erster Linie auf einzelne Anschauungen ankommt – sie sind zahlreich, wechseln mehrfach und haben verschiedenen Rang –, sondern auf die großen, grundlegenden und relativ beständigen Anschauungsformen, in denen dem Dichter etwas erst zum artikulierten Gegenstand wird und von denen jede Aussage des Gedichts ihre Strukturbedeutung empfängt. In ihrer Gesamtheit bilden sie den ungegenständlichen, universell wirksamen Horizont der Sehweise, lassen sich jedoch nur indirekt, aus dem Ganzen der Sprache, der dichterischen Symbolik und der philosophischen Denkart gewinnen und nach Entwicklungsstufen differenzieren. Ein Verfahren, das auf ihnen aufbaute, hätte wenigstens grundsätzlich Aussicht auf verbindliche Deutungen.

Die folgende Interpretation versucht diesen Weg zu gehen. Seine methodologischen und sachlichen Voraussetzungen sind an anderer Stelle ausführlich entwickelt[5]) und können hier nicht wiederholt werden. Aber es ist vielleicht angebracht, aus deren Bestand drei besondere Gesichtspunkte zu erwähnen, auf die sich unsere Deutung häufiger beziehen wird.

Im Text des Gedichts finden sich mehrere Worte, die in Hölderlins Sprache den Charakter des Leitworts besitzen. Ihre überlieferte Bedeutung – sie stammen meistens aus der Sprache des Pietismus – ist nicht aufgehoben, aber ins Grundsätzliche vertieft: sie deuten auf die Seinsweise des Gegenstandes, in dessen Darstellung sie vorkommen, und damit auf den Ort, den dieser im Zusammenhang der Seinsweisen, in Hölderlins Seinsordnung, innehat. In dieser Seinsordnung ist das Gefüge jener Anschauungsformen objektiviert, die Leitworte haben den Wert kategorialer Zeichen.

Unter den Seinsweisen bilden die endliche und die unendliche den obersten Gegensatz. Hölderlin interpretiert ihn sich mit Zeitkategorien. Endliches ist zeitlicher Natur, dem Nacheinander unterworfen, in Zukunft und Vergangenheit gespannt. Unendliches besitzt die absolute Gegenwart des

[5]) In der noch nicht erschienenen Habilitationsschrift des Verfassers: Dichtung und Zeit in Hölderlins Werk (WS 1954/5, als Manuskript in der Bibliothek des Hölderlin-Archivs). Es wird sich gelegentlich nicht ganz vermeiden lassen, auf sie zu verweisen, weil nur aus der Gesamtinterpretation des Dichters der letzte Beweis für bestimmte Deutungen zu erbringen ist. – Die Interpretation der Friedensfeier hat der Vf. seit dem WS 1954/55 mehrfach vorgetragen. Die währenddessen erscheinende Literatur veranlaßte ihn nur, einige seiner ursprünglichen Auffassungen noch bestimmter zu begründen.

Ewigen, es ist ständig wie das Zeitlose, gleichwohl aber faktisch wie das Zeitliche. Die pantheistische Immanenz dieser Seinsweisen, die Hölderlin in der Überwindung des frühen Dualismus und des Tübinger Panentheismus ausdrücklich konzipiert, hat die Folge, daß Dinge, Wesen und Zustände in der Zeit die ewige Seinsform repräsentieren können, z. B. die Natur, die Kinder, Diotima, das Leben der Liebenden oder die goldene Zeit. In der Auseinandersetzung mit Kant und Fichte in den Jahren 1794 und 95 findet er unabhängig von Schelling auch eine Interpretation der zeitlichen und der ewigen Seinsweise. Die zeitliche konstituiert sich im Gegenüber von Subjekt und Objekt, die ewige hat diese Trennung noch vor sich oder schon überwunden. Zeitlicher Gegenstandsbezug und ewiger Selbstvollzug sind die Kategorien, unter denen auch die wesentlichen Gegenüberstellungen in den Begriffen, Bildern und Symbolen der 'Friedensfeier' stehen.

In der Abfolge der Seinsweisen bildet sich die Hölderlinische Form des bekannten dialektischen Dreischritts. Während die frühen Gedichte und die Tübinger Hymnen im dritten Zustand mehr nur die Wiederkehr des ersten sehen (Ewigkeit – Zeit – Ewigkeit, goldene – eherne – goldene Zeit), faßt ihn Hölderlin von 1794 an (erstes Zeugnis ist die Vorrede des Thalia-Fragments) streng im Sinne der Synthesis. Ein »Ursprünglicheiniges« und darum Ewiges geht in die zeitliche Trennung des Subjektiven und Objektiven auseinander und stellt sich nur in der Weise der »simultanen Innigkeit und Unterscheidung«, der dialektischen Einheit der Gegensätze, wieder her. So auch in der Feier des Friedens am »Abend der Zeit«.

Friedensfeier

von

Friedrich Hölderlin

lautet der Titel[6]). Im Gegensatz zu ähnlichen Titeln – 'Am Tage der Freundschaftsfeier', 'Die Herbstfeier'[7]) – fehlt der Artikel. Hölderlin scheint damit sagen zu wollen: die Feier des Friedens ist Gegenstand und Zweck des Gedichts. Es feiert den Frieden, dessen Feier es darstellt, der dichterische Vorgang ist in den gedichteten Vorgang einbezogen. Mit ihm ist aber auch der Dichter einbezogen[8]). Die Aufgabe seines Gedichts und

[6]) Ein zusammenhängender Textabdruck ist aus Raumgründen nicht möglich. Wir geben jedoch alle Teile (jeweils an den Stellen, wo sie erläutert werden und im Gegensatz zu anderen Zitaten nicht im Kleindruck).

[7]) Hölderlin, Sämtl. Werke, hg. v. Fr. Beißner, Große Stuttgarter Ausgabe (StA) Bd I, S. 58, II, S. 585 (588 zur Echtheitsfrage).

[8]) Daß sein Vorname in dieser Titelanordnung dem artikellosen Titelwort gleichsam antwortet, ist vielleicht nicht unbeabsichtigt. Der Sinn des Leitworts »Frieden« legt diese Vermutung nahe.

seine eigene spätere Aufgabe im Gedicht erklären sich gegenseitig. In der schwebenden Bedeutung des Titels kommt das Hölderlinische Wechselverhältnis von dichterischem Vollzug und gegenständlichem Sinn des Gedichts unmittelbar zum Ausdruck. – Eine kurze Vorrede bezieht auch den Leser in den Vorgang ein.

> Ich bitte dieses Blatt nur gutmüthig zu lesen. So wird es sicher nicht unfaßlich, noch weniger anstößig seyn. Sollten aber dennoch einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders. An einem schönen Tage läßt sich ja fast jede Sangart hören, und die Natur, wovon es her ist, nimmts auch wieder.

Der erste Satz bittet nicht um Nachsicht, sondern er appelliert an den guten Willen des Lesers. »Gutmütig«, vielleicht ein altes Wort der captatio benevolentiae[9]), kann noch um 1800 eben die Bedeutung »benevolens« haben[10]). Hölderlin selbst übersetzt gelegentlich das Wort *εὐβουλία* mit »Gutmüthigkeit«, leitet es also wohl von *βούλεσθαι* ab[11]). Und in einem 'Hyperion' – Bruchstück bedeutet »guter Muth«: Gutwilligkeit[12]). – Verständnis (nicht unfaßlich) oder wenigstens ein Geltenlassen (noch weniger anstößig) wären bei gutwilligem Lesen möglich. D. h. die benevolentia des Lesers erschlösse von ihrer Seite aus das, was Hölderlin die »gemeinschaftliche Sphäre« nennt, den Raum der Begegnung, worin der »Geist« des Gedichts, das Wesen des Friedens, erst gefühlt und vollzogen werden kann[13]).

Aber auch vom Dichter könnte man ein Zugeständnis – eine konventionellere Sprache – erwarten. Wenn Hölderlin diese Zumutung mit dem radikalen »ich kann nicht anders« Luthers abweist, so verteidigt er mehr als sein Stilprinzip oder die Autorität seines Künstlertums. »Konventionell« heißt für ihn nicht nur gewohnt, sondern deutsch, und zwar im schlechten Sinn. Von Hyperions Scheltrede bis zu den Antigone-Anmerkungen entwickelt sich der Gedanke: Die Deutschen und ihre Dichter müssen aus der »toten Ordnung« ihres Konventionenwesens heraus, wenn sie »etwas treffen«, »Geschick haben« und damit sich selber finden wollen. Als »vaterländischer« Dichter kann Hölderlin nicht anders.

---

[9]) Stainhöwel bittet in einer Vorrede, »dises myn buechlin guttmuetiglich ze empfahen«, Bibl. des lit. Vereins Bd 250, 1895, S. 16.

[10]) Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch IV, 1, 6, Sp. 1471 f., Jean Paul: »bei einiger Gutmütigkeit«, d. h. einigem guten Willen, Pestalozzi: »gutmüthige (= gutwillige) Erfüllung ihrer (der Eltern) Naturpflicht«, u. a.

[11]) Antigonä V. 1091 (1050). V. 1144 (1098) gibt er es mit »guter Rath« wieder, denkt also an *βουλεύειν*, StA V, S. 249, 252.

[12]) Hölderlin, Sämtl. Werke, hg. v. N. v. Hellingrath . . . , Propyläen-Ausgabe (PrA), Bd II, S. 536. Synonymum ist dort »Wohlgefallen«, wobei man wohl an die lateinische und die lutherische Übersetzung von Luk. 2, 14 (bona voluntas – Wohlgefallen) zu denken hat.

[13]) ‹Über die Religion›, PrA III, S. 259 ff.

Nach diesem Bekenntnis scheint er einzulenken: in glücklichen Zeiten darf man auch in künstlerischen Dingen tolerant sein. In Wahrheit wendet er die im Gedicht entfaltete Struktur des Friedens auf seine Situation an: Wo »Herrschaft nirgend ist zu sehn« (V. 28), hat auch die konventionelle Geschmacksdiktatur zu schweigen. Denn der »schöne Tag« ist eben die neue Friedenszeit – »Schönheit« und »Frieden« sind Leitworte desselben »ewigen« Seins und interpretieren sich wechselseitig [14]) –, die ein Nebeneinander, ja sogar ein harmonisches Miteinander verschiedener »Sangarten« gestattet [15]). Daß dies letztere eigentlich gemeint ist, geht aus Hölderlins analoger Auffassung vom religiösen Frieden hervor, in dem »verschiedene Vorstellungsarten von Göttlichem« in einem »harmonischen Ganzen von Vorstellungsarten« beisammen sein können [16]). – Ein zweiter, scheinbar noch weiter einlenkender Gedanke beschließt die Vorrede: »die Natur, wovon es (das Gedicht, eigentlich das »Blatt«) her ist, nimmts auch wieder«. Ihn verallgemeinert ein Briefwort an den Bruder [17]), mit dem sich Hölderlin darin einig weiß, daß alle »Ströme der menschlichen Thätigkeit« – er nennt insbesondere Philosophie, schöne Kunst und Religion – »in den Ocean der Natur laufen, so wie sie von ihm ausgehen«. Strom und Meer, das Fließende und das Ruhende, deuten wie immer auf die zeitliche und die ewige Seinsweise. Deren eben erwähnte Bestimmung erläutert den Gedanken näher: Alles Tun richtet sich auf etwas, entfaltet sich also im Zeit bildenden Gegenüber von Subjekt und Objekt. Aber es kommt aus der ewigen, nur sich selbst vollziehenden Natur – denn jede Trennung setzt die Einheit voraus, die in ihr getrennt ist – und geht, indem es sich vollendet und darin Subjekt und Objekt zur Synthesis bringt, in sie zurück. So auch die Dichtung, die wie Philosophie und Religion diesen Weg jedoch nicht nur geht, sondern zeigt und damit in seinen Ursprung zurückleiten hilft. Darin besteht ihre Aufgabe, aber auch ihre Vorläufigkeit. Indem der Schlußsatz der Vorrede die Bedeutung des Gedichts bescheiden zu verkleinern scheint, nennt er die geschichtsmetaphysische Bedeutung der Dichtung. Diese realisiert dann das Gedicht, wenn es den ewigen Frieden visionär vorwegnimmt, aber als zeitliches Gebilde faktisch nur bis an seine Schwelle führt. Mit welchen Mitteln Hölderlin dies zum Ausdruck bringt, wird die Interpretation zeigen.

Die wenigen Sätze der Vorrede entspringen also grundlegenden Vorstellungen vom Raum der Wirkung, vom vaterländischen Wesen und von der heilsgeschichtlichen Funktion der Dichtung. Sie sind sorgfältig zusammengestellt und lassen in ihrer Abfolge eine Rhythmik erkennen, die dem Wechsel der Töne im Gedicht analog ist: Die Bitte an den Leser entspricht

[14]) z. B. in der verworfenen Hyperion-Vorrede, PrA II, S. 546.
[15]) Über den Charakter der neuen Sangart: Beißner I, S. 17 ff.
[16]) ‹Über die Religion›, PrA III, S. 264 f.
[17]) 4. Juni 1799, StA VI, S. 329; vgl. auch Aphorismus 9, PrA III, S. 246 f.

dem naiven Ton, der Empfindung und »Wirklichkeiten« zum Ausdruck bringt, das Bekenntnis, so schreiben zu müssen, hat den Charakter des heroischen Tons, der »Notwendigkeiten« leidenschaftlich ausspricht, und der Ausblick auf die zeitgesetzliche Stellung der Dichtung gehört in die Sphäre des idealischen Tons, der »Möglichkeiten« entwirft und das Unmittelbare auf die in der »intellectualen Anschauung« erfaßte Seinsordnung zurückbezieht[18]). Bedenkt man, daß die Vorrede wie alle Vorreden Hölderlins keine Abhandlung, sondern eine Hinführung und damit auch ein Stück Rhetorik ist, so wird man an dieser gleichsam künstlerischen Interpretation keinen Anstoß nehmen.

Später wird ein zweiter Abschnitt hinzugefügt:

> Der Verfasser gedenkt dem Publikum eine ganze Sammlung von dergleichen Blättern vorzulegen und dieses soll irgendeine Probe seyn davon.

Die Geschichte des gescheiterten Planes, Hymnen in Einzeldrucken zu veröffentlichen, hat Beißner unter Verwendung der Briefzeugnisse dargestellt[19]). Sie reichen nicht aus, um das Gedicht genau zu datieren und seinen Abstand von den längst bekannten Entwürfen ('Versöhnender, der du nimmergeglaubt . . .')[20]) zu bestimmen, die den Frieden von Lunéville im Februar 1801 voraussetzen. Wenn es als erstes veröffentlicht werden sollte, so braucht dies selbstverständlich nicht zu bedeuten, daß es auch als erstes vollendet war. Stilistische Erwägungen lassen ebenfalls nur eine ungefähre Datierung zu[21]). Einen gewissen Anhaltspunkt könnte man aus dem aktuellen Unterton der Vorrede gewinnen. Wenn sie am »schönen Tage« spricht, so muß das geschichtliche Ereignis im Gefühl der Zeit noch unmittelbar lebendig sein. Und nur über diese konkrete Beziehung konnte Hölderlin seine mythische Vision dem »Publikum« nahezubringen hoffen. Man möchte sich die Schlußfassung ungern erst anderthalb Jahre nach dem Friedensschluß entstanden denken, wiewohl Zwischenglieder zwischen den Vorstufen und ihr verloren sein mögen[22]).

> Der himmlischen, still wiederklingenden,
> Der ruhigwandelnden Töne voll,
> Und gelüftet ist der altgebaute,

---

[18]) Die Zuordnungen stützen sich auf eine Analyse (in der Anm. 5 genannten Arbeit), die das Gesetz vom Tönewechsel aus Hölderlins Grundlagen zu entwikkeln sucht und im Ergebnis von anderen Untersuchungen etwas abweicht.

[19]) I, S. 19 ff. [20]) StA II, S. 130 ff., 698 ff.

[21]) Beißner denkt (I, S. 24, II, S. 622) aus Gründen der Wortwahl und des Satzbaus an den Herbst 1802. Allemann, Hölderlins Friedensfeier, Pfullingen 1955 (zitiert: Allemann III), S. 64, nimmt aus »sprachlich-stilistischen« und anderen Gründen noch 1801 an. So schon Neue Zürcher Zeitung 24. Dez. 1954 (Allemann I) und ebenda 12. und 14. März 1955 (Allemann II).

[22]) Allemann III, S. 63.

Seeliggewohnte Saal; um grüne Teppiche duftet
Die Freudenwolk' und weithinglänzend stehn,
Gereiftester Früchte voll und goldbekränzter Kelche,
Wohlangeordnet, eine prächtige Reihe,
Zur Seite da und dort aufsteigend über dem
Geebneten Boden die Tische.
Denn ferne kommend haben
Hieher, zur Abendstunde,
Sich liebende Gäste beschieden.

Mit festlichen Perioden und volltönenden Doppelworten beginnt das Gedicht. Sie sind »Musik des Eingangs«[23]), einem Bachschen Präludium vergleichbar, weshalb auch die »Töne« den Anfang bilden. Wie aber diese Musik die Feier des Gedichts und die Feier im Gedicht eröffnet, so ist auch der Raum, den sie bildet, zugleich die Sphäre des dichterischen und der Saal des gedichteten Vorgangs. Ähnlich wie im Titel lassen sich Vollzug und Gegenständlichkeit nicht trennen. Die gegenständliche Bedeutung des Bildes – um mit dieser zu beginnen – soll sich nach Hölderlins Absicht erst aus dem Ganzen der Hymne ergeben. Wenn die »Abendstunde« der »Abend der Zeit« (V. 111) und die Gäste die wiederkehrenden Götter sind, so ist dieser Raum nicht einer von vielen, sondern ein Urraum, wie er der Feier der goldenen Zeit angemessen ist, die einst im »festlichen Saal« Griechenlands war[24]). Man braucht seine Züge darum jedoch nicht direkt zu deuten, weder im Sinne einer Allegorie der heimischen Landschaft[25]), wiewohl auch diese immer als gebauter Raum erscheint[26]), noch im Sinne eines realen Bauwerks. Die immanente Symbolik des Bildes genügt, sie wäre sogar gestört, wenn sie sich nur durch etwas erklärte, das außerhalb ihrer liegt.

Schon die Tatsache des Saales hat ihre symbolische Bedeutung. Denn wie jedes »ewige« Ereignis setzt die Feier den umschlossenen Raum voraus, sei er Halle, Grotte, Insel, Saal oder Landschaftsraum. Dem zeitlichen Dasein sind die Pfade, die Irre, die freie Erde u. ä. zugeordnet. Die genaueste Symbolik enthält jedoch die Charakteristik der Dinge in diesem Saal, sie deuten übereinstimmend auf den wiedergewonnenen ewigen Zustand am Abend der Zeit. »Himmlisch«, »still«, »ruhig«, »seelig«, »Freude«, »gereift«, »golden« sind Leitworte dieses Zustandes, teils biblisch-pietistischen, teils antiken Ursprungs, die in Hölderlins Sprache seit den frühen Gedichten hundertfach und immer in exakter Bedeutung vorkommen. Daß die Töne

[23]) Bruchstück 67, V. 5 f., StA II, S. 335.
[24]) Brod und Wein V. 57, StA II, S. 92.
[25]) So die meisten Erklärer. Dagegen Beißner II, S. 628 f.
[26]) Vgl. Vf., Sinn und Gestalt der Heimat in Hölderlins Dichtung, Hölderlin-Jahrb. 1954, S. 46 ff., und Hölderlins Laudes Sueviae, Festschrift für Robert Boehringer (erscheint demnächst).

»wiederklingend« zu sich zurückkehren, entspricht der Denkform der Synthesis, und die Musik ist stets der genaue Ausdruck des reinen Selbstvollzugs. Der Saal heißt »altgebaut, seeliggewohnt«, weil der ewige Friede schon in der Zeit ersehnt, verkündet und unter den Bürgern der Zukunft gefeiert worden ist; man denke an die Homerfeier des Thalia-Fragments, die Insel der Liebenden in 'Menons Klagen' und dergleichen. Und die »wohlangeordnete« Reihe der an den Seiten »aufsteigenden« Tische ist der Ausdruck jener »herrlichen Ordnungen«, in denen einst in der »Gegenwart der Himmlischen« die Völker sich aufrichteten und die griechischen Städte »über Gestaden empor« gingen [27]), und zugleich der »richt'gen Ordnungen«, auf denen das »neue Leben« in den wiederkehrenden Saturnustagen ruhen wird [28]).

Wir können die Bedeutung dieser Begriffe und Bilder hier nicht im einzelnen aus der Struktur der Hölderlinischen Ewigkeit entwickeln und an Belegen nachweisen. Genug, wenn deutlich geworden ist, daß das Bild des Saales für die Friedensfeier aus der Seinsweise der Feier wie des Friedens gestaltet ist [29]). Zugleich ist der Charakter der Sphäre bestimmt, in der die dichterische Feier des Friedens gelingen kann. Hölderlins Symbolik ist eine Struktursymbolik, sie umgreift Gegenstand und Vollzug des Gedichts.

Und dämmernden Auges denk' ich schon,
Vom ernsten Tagwerk lächelnd,
Ihn selbst zu sehn, den Fürsten des Fests.
Doch wenn du schon dein Ausland gern verläugnest,
Und als vom langen Heldenzuge müd,
Dein Auge senkst, vergessen, leichtbeschattet,
Und Freundesgestalt annimmst, du Allbekannter, doch
Beugt fast die Knie das Hohe. Nichts vor dir,
Nur Eines weiß ich, Sterbliches bist du nicht.
Ein Weiser mag mir manches erhellen; wo aber
Ein Gott noch auch erscheint,
Da ist doch andere Klarheit.

---

[27]) Brod und Wein V. 95 ff. StA II, S. 93.

[28]) Empedokles, PrA III, S. 147.

[29]) Allemann erklärt (III, S. 74) die Eingangsstrophe aus der Symbolik der vier Elemente. Abgesehen davon, daß diese im Verlauf des Gedichts nur eine ganz untergeordnete Rolle spielen, leuchten die Zuordnungen nicht ein. Erde und Äther mag man allenfalls wiederfinden. Aber die »gereiftesten Früchte«, die die Reife der Zeit symbolisieren, auf das Feuer zu deuten, erfordert einen bedenklichen Umweg. Und in den »goldbekränzten Kelchen« wäre nichts Besseres als Wasser zu finden? Er deutet sie zwar auf die Quellen. Aber die Landschaftsallegorie zerstört eben die immanente Symbolik des Bildes.

Die beiden ersten Verse dieser umkämpften Strophe werden noch einheitlich verstanden: »dämmernden Auges« bezieht sich auf den Dichter, »vom ernsten Tagwerk lächelnd« auf den »Fürsten des Fests«. Es wäre zu überlegen, ob sich nicht auch das zweite auf den Dichter bezieht (nach Hölderlins Periodenbau wäre es möglich). Über ein Tagewerk des Fürsten erfahren wir sonst nichts – vom »Heldenzug« ist sogleich die Rede –, wohl aber hat der Dichter ein Tagewerk hinter sich, wenn er den Saal hat zurichten helfen, d. h. wenn er in seiner Dichtung unaufhörlich die Zeit auf die Wiederkehr der Götter und der goldenen Zeit vorbereitet hat. Sein Auge dämmert nach der Arbeit des Tages – Tag und Dämmerung sind Metaphern des zeitlichen und des ewigen Seins[30]) –, er lächelt; denn Lächeln ist ein Zeichen des Ewigseins oder -werdens[31]). Diese Auffassung, die wir nur zur Diskussion stellen, hätte auch den Vorzug, daß der hymnische Aufschwung des Satzes zu dem »Ihn selbst«, zum Moment der Epiphanie, nicht durch eine vorweggenommene Beschreibung des Fürsten unterbrochen wäre.

Damit kommen wir zur Schicksalsfrage jeder Interpretation: wer ist der »Fürst des Fests«? Man hat mit Recht eine Bemerkung Staigers aufgegriffen, Hölderlin höre in »Fürst« den ursprünglichen Wortsinn: der Vorderste, der Erste[32]). Das genügt schon: er ist der Erste beim Fest. Die Hymne sagt mit keinem Wort, daß er an sich, d. h. auch abgesehen vom Fest, ein Fürst ist oder ein fürstliches Prinzip vertritt. Sie erlaubt es daher nicht, zu seiner Erklärung andere Fürsten in Hölderlins Dichtung heranzuziehen, die ja doch in ganz anderer Beziehung Fürst sind. Er ist ausschließlich der Fürst des Festes, allein aus dem Wesen des Festes kann man ihn zu deuten hoffen[33]).

---

[30]) Empedokles PrA III, S. 147, Natur und Kunst V. 1, 22, StA II, S. 37 und sonst. Daß in erster Linie diese Werke die Geschichtsmetapyhsik der Hymne erläutern, wird sich später zeigen. – Auch vor Hyperions Augen dämmert es unmittelbar vor dem ewigen Augenblick der Begegnung mit Diotima PrA II, S. 175.

[31]) In diesem Sinne hervorgehoben am Sonnengott, an den Gestirnen, Adamas, Diotima am Dichter selbst u. a. Worin deren »Ewigkeit« besteht, ist in der Anm. 5 genannten Arbeit ausgeführt.

[32]) Hölderlin: Drei Oden, Meisterwerke deutscher Sprache . . . Zürich 1942, S. 44. Auch Beißner StA II, S. 763 f.

[33]) Symptomatisch das Lemma in Allemanns Kommentar »Den Fürsten« (III, S. 76). Indem er »des Fests« wegläßt, beraubt er sich der entscheidenden Deutungsmöglichkeit. Infolgedessen ist seine aus anderen Erwähnungen eines Fürsten erschlossene Deutung (»Anführer in den Zeitgewittern«) abwegig. – Etwas Herakleisches finden im Fürsten des Fests Allemann (I, III, S. 76) und Beißner (II, S. 637) auf Grund des Wortes »Wie Fürsten ist Herkules« (StA II, S. 753). Dieses Wort muß schon darum ausscheiden, weil es nicht vom Herakleischen der Fürsten, sondern vom Fürstlichen des Herakles spricht. Aber selbst wenn es lautete: Wie Herkules sind Fürsten, ergäbe sich daraus nichts für den Fürsten »des Fests«. – »Fürst des Fests« ist eine Metapher wie »Sonne des Fests«, Am

Zunächst wäre jedoch zu fragen, welche Stellung er beim Fest einnimmt. Man gestatte folgende Überlegung: Bei einem Fest gibt es zwei Personen, auf die es vorzüglich ankommt: den, der es gibt, und den, für den er es gibt, den Gastgeber und den Gefeierten. Nur zum Gefeierten paßt die Metapher »Fürst« des Festes. Auch kommt dieser Fürst mit den »liebenden Gästen«, kann also schon darum nicht der Gastgeber sein[34]). (Den Gastgeber hat man, wie sich später zeigen wird, im »Herrn der Zeit« zu suchen.) Der »Fürst des Fests« ist der, dem die Feier des Friedens gilt.

Ehe wir unsere Interpretation weiter verfolgen, werfen wir einen Blick auf die drei Deutungen des Fürsten, die diskutiert werden: »Genius unsers Volks« – Napoleon Buonaparte – Christus. Die dritte (Pigenot, Lachmann ebenda) scheidet aus, weil der, der nach dem Erscheinen des Fürsten zu dessen Fest geladen wird (V. 40, 109 ff., über den Zusammenhang der Stellen später), nicht dieser selbst sein kann (vgl. Beißner II, S. 637 u. a.). Wenn Christus im Versentwurf dieselbe Anrede »Versöhnender« erhält, wie der »seelige Friede«, an dessen Stelle dann der Fürst des Festes tritt (V. 1, 58, StA II, S. 130 f.), so bedeutet dies nur innere Verwandtschaft, nicht Identität. Schon hier wird ja der zweite Versöhner zum Fest des ersten geladen (StA II, S. 701, die Stelle später gestrichen, im zweiten Entwurf wieder aufgenommen).

Die Deutung auf den »Genius unsers Volks« (Beißner I, S. 39 ff., II, S. 626 f., 642 ff.) hat den Vorzug, daß sie aus Hölderlins Denken entwickelt ist. Das Zusichselbstkommen des vaterländischen Geistes beschreibt er gerne als ein dialektisches Hinaus und Zurück, das zum »Ausland« und »Heldenzug« stimmen könnte. Auch die Personifikation und Vergöttlichung dieses Geistes wäre allenfalls denkbar. Aber: er hat keine Ursache, sein Ausland zu »verläugnen«. Er bringt ja von den Griechen gerade das, was den Deutschen zu ihrer Ergänzung und Selbstvollendung noch fehlte. Das Griechische ist im Vaterländischen »aufgehoben«, nicht negiert (Verleugnung als Negation z. B. PrA II, S. 177, 538, StA VI, 340, 434). Gewiß enthält der Frieden auch die vaterländische Erfüllung, aber der Friedensfürst ist mehr als der Vaterlandsgenius.

Zur Deutung auf Buonaparte bekennen sich die meisten (Kerényi I und II S. 90, danach Allemann I–III, S. 77 ff., Rahn, Pannwitz S. 773 ff., Angelloz, Mercure de France 1955, S. 705 ff. u. a. Unabhängig davon Hamburger, German Life and Letters, N. S. 8, 1954/55, S. 88 ff.). Diese Deutung geht von der Anrede »du Allbekannter« aus – ein Napoleon gewidmetes Gedichtfragment, zwischen Ende 1797 und der Jahrhundertwende entstanden, ist 'Dem Allbekannten' betitelt (StA II, S. 201) – und erklärt das Ausland und den Heldenzug konkret geschichtlich. Zunächst wäre einzuwenden, daß die Wortgleichheit bei Hölderlins Vorliebe für Zusammensetzungen mit »All-« nichts zu bedeuten braucht

---

Quell der Donau V. 34. Wüßte man hier nicht, daß die Orgel gemeint ist, so führten andere Sonnen in Hölderlins Dichtung ebenso notwendig auf falsche Fährten, da sonst keine die Orgel versinnbildlicht.

[34]) Rahn verkennt dies, wenn er ihn zum Gastgeber macht, Der Streit um Hölderlins 'Friedensfeier', Stuttgarter Zeitung, 22. 1. 1955 (Rahn). R. und Ch. Pannwitz vergleichen ihn mit dem antiken Thaliarchus, dem Anführer des Gastmahls, Der stille Gott der Zeit, Merkur 9, 1955, S. 772 f. Auch das hilft nicht weiter, der Fürst ist das Objekt, nicht das Subjekt des Festes.

(ähnlich Beißner II, S. 638), daß Buonaparte erst recht keine Ursache hat, sein Ausland zu verleugnen, und daß die Ermüdung vom Heldenzug ein Gleichnis ist (»als«! vgl. »gerettet, als auf schönen Inseln«, »stehn die . . ., als an einem Abgrund«, Der Einzige II, V. 91 f., III, V. 91, vgl. Patmos, V. 191 ff., StA II, S. 160, 164, 171). Namentlich aber widersprechen dieser Deutung die mythologische Schichtung des Gedichts, Hölderlins Gottesverhältnis und seine Stellung zu Napoleon in der Entstehungszeit der Hymne. Der Fürst des Festes kommt mit den »liebenden Gästen«, d. h. den Göttern (vgl. den Prosaentwurf Z. 5 f., StA II, S. 699. »Liebend« ist Leitwort der »ewigen« Existenz). Er ist selbst kein »Sterblicher«, sondern ein »Gott«. Kerényi (I) und Allemann (III, S. 84 f.) sehen zwar gegen den eindeutigen Satzzusammenhang in dem Gott den erst 4 Strophen später erscheinenden »Vater«. Das »noch auch«, V. 23, ist jedoch durch den Gegensatz zu dem »Weisen«, V. 22, ausreichend legitimiert. Aber selbst, wenn der Gott fiele, so bliebe das nicht weniger eindeutige »Sterbliches bist du nicht«. Um dies auf Buonaparte beziehen zu können, verweist Allemann (III, S. 84) auf den »Halbgott« Rousseau in der Rhein-Hymne. Er übersieht, daß dieser ausdrücklich ein »sterblicher Mann« genannt wird (V. 154, StA II, S. 146). Sein Hinweis auf das Wort »Himmlische sind und Menschen auf Erden beieinander die ganze Zeit« (StA II, S. 163) nützt ebensowenig; denn diese Himmlischen sind, wie aus der Fortsetzung hervorgeht, echte Himmelsbewohner. Es muß dabei bleiben: der Fürst des Festes ist ein Gott, und nur unter Hölderlins Göttern wird man ihn finden. – Gegen die Vergöttlichung Buonapartes spricht nun alles, was wir über Hölderlins Auffassung vom Abstand zwischen Menschen und Göttern wissen: »Gott rein und mit Unterscheidung bewahren, das ist uns vertrauet«, »die Sphäre, die höher ist, als die des Menschen, diese ist der Gott«, die Dichtkunst darf »niemals die Menschen zu Göttern oder die Götter zu Menschen machen« (StA II, S. 252, 675, VI, S. 382). Buonaparte ranggleich mit den Göttern und Christus und die zentrale Gestalt in der Wiederkehr der Götter am Abend der Zeit: diese Vorstellung ist unvollziehbar. (Vgl. auch Beißners Argumente gegen diese These II, S. 638 ff.)[35]). – Schließlich hat man aus Hölderlins späterem Schweigen über Napoleon und namentlich aus dem Briefwort vom 16. Nov. 1799 (StA VI, S. 374), er sei »eine Art von Dictator geworden«, mit Recht geschlossen, die frühere Begeisterung für den Feldherrn müsse sich gelegt, wenn nicht ins Gegenteil verkehrt haben (so zuerst Pigenot). Der »Dictator« deutet auf die der ewigen radikal entgegengesetzte Sphäre, in der die zeitliche Herrschaft absolut, d. h. »objectlos« wird. So in der Politik, in der Philosophie, wenn sie rein apriorisch verfährt, und in der Offenbarungsreligion (StA VI, S. 300 f.), worin der Gott gerne die »Gestalt des Tyrannen« annimmt (PrA III, S. 264). Zur Struktur des herrschaftslosen Friedens paßte dieser Diktator schlecht. Eher könnte man fragen, ob ihn Hölderlin nicht unter die »Executoren« der »Zwangsgeseze« rechnet, die trotz dem Friedensschluß unvermeidlich bleiben (StA VI, S. 417). Auch unter diesem Gesichtspunkt versagt die Buonaparte-These.

Sehr zu erwägen ist die Deutung W. Bröckers, der Fürst des Festes sei der »Herr der Zeit«, der sich jetzt »zu Menschen geneigt hat« (V. 77 ff.), Die Auferstehung

[35]) Allemann vermutet (III, S. 53) schon in dem Fragment 'Dem Allbekannten' eine Gegenüberstellung Buonapartes und Christi. Er verkennt den Satzzusammenhang: der »Ernste« (V. 5, zuerst »Held«) ist Buonaparte selbst, identisch mit dem »Herrlichen«, V. 7, der nach Ansatz II b 9 (StA II, S. 832) eben der Fremdling Buonaparte ist. Angeredet ist wohl ein Heimischer, dessen Name in der Lücke zwischen V. 4 und 5 genannt werden sollte. Von Christus ist nicht die Rede.

der mythischen Welt in der Dichtung Hölderlins, Studium Generale, Jg. 8, 1955, S. 324, auch Philosoph. Rundschau, Jg. 3, 1955, S. 4. Damit vereinfachte sich die Mythologie der Hymne beträchtlich, und gewisse Gemeinsamkeiten sind nicht zu leugnen: beide sind einkehrende Gottheiten, beide haben ein Tagewerk hinter sich (wenn man das erste nicht, was wir erwogen haben, auf den Dichter beziehen will). Aber das »Ausland« verbietet diese Deutung; denn es könnte weder die Sphäre dieses Gottes, die Zeit, sein, die überall ist, noch seine Wohnung, der Himmel, den er nicht verleugnet, sondern von dem »zu sagen« er kommt (V. 116). Andere nicht durchführbare Konsequenzen all dieser Zuordnungen übergehen wir und tragen folgende Interpretation vor.

Aus der Logik des Textes und Bildes ergibt sich, wie wir sagten, daß der Fürst des Festes die gefeierte Person und daß sein Wesen aus dem des Festes zu deuten ist. Das Fest heißt »Friedensfeier«. Der Fürst dieses Festes ist der Frieden, und da er ein Gott ist, der Gott des Friedens. Überdies redet ihn der Versentwurf da, wo er später der »Fürst des Fests« heißt, mit »seeliger Friede« an. Und schon dieser selige Friede ist nichts »Sterbliches« und ein »Gott«[36]).

Selbstverständlich ist dies letztere bekannt. Da aber die Interpreten, die hierzu Stellung nehmen, im Frieden nur das geschichtliche Ereignis sehen, müssen sie den Friedensgott der Vorstufe für eine Personifikation des Friedens, eine bloße Allegorie halten[37]), die die Endfassung durch eine konkrete Gestalt ersetze. So wird es unvermeidlich, eine einschneidende Konzeptionsänderung anzunehmen, obwohl Derartiges bei Hölderlin fast nie vorkommt, während man in hunderten von Fällen Vorstufen zur Erklärung der Schlußfassung verwendet. Es empfiehlt sich also, zunächst einmal zu fragen, ob es den mit »seeliger Friede« apostrophierten Gott bei Hölderlin nicht gibt.

Es gibt ihn. Da aber sein Wesen wichtiger als sein Name ist, wäre zuvor der Sinn des Wortes »Frieden« zu ermitteln. Wie die neutestamentliche εἰρήνη kein Vertragsverhältnis (pax), sondern einen Zustand bezeichnet, den Zustand des Nicht-Kriegs und damit des Heils[38]), so versteht auch Hölderlin den Frieden als den Zustand, wo alles »innigst übereinstimmt« und das Leben heil ist, sei es in der Natur, im Individuum oder zwischen den Wesen. Dieser Zustand repräsentiert das »ewige« Sein, wo nichts ins Nacheinander zerstreut, sondern alles »in Eine goldne Mitte versammelt« ist und der reine Selbstvollzug das Tun, das sich erst am Objekt realisiert, überwunden hat. Alle »ewigen« Dinge, Wesen und Verhältnisse (vgl. S. 153/297) sind daher auch Repräsentanten des Friedens: die Natur bewahrt »des Friedens goldne Frucht«, im Kind »ist Frieden«, Diotima wird »Friede der

[36]) StA II, S. 130, 133, 136.

[37]) Rahn: »eine allegorisierende Gestalt 'Friede'«, Allemann III, S. 63: eine »gleichsam allegorische Figur«.

[38]) Vgl. Kittel, Theol. Wörterb. zum N. T. Bd II, 1935, S. 398 ff.

Schönheit, göttlicher Friede« genannt, der »Frieden der Liebenden« ist die Sphäre, in der sie Liebende sein können, und das geschichtliche Dasein dauert an,

> Bis aus der Zeit geheimnißvoller Wiege
> Des Himmels Kind, der ew'ge Friede geht[39]).

Schon diese geringe Auswahl läßt den Leitwortcharakter des Wortes »Frieden« erkennen. Seit den Tübinger Hymnen kommt es hundertfach und immer in prägnanter Bedeutung vor. Nicht wenige Gedichte gruppieren ihren Schlußsatz um das Wort »Frieden«, wie auch der 'Hyperion' die Gnome »endet doch alles mit Frieden« eben ans Ende setzt[40]). Dieser Endfrieden, in der Form der wiederkehrenden goldenen Zeit, interessiert in unserem Zusammenhang vor allem. Die kaum beachtete, aber äußerst wichtige erste Schilderung der kommenden goldenen Zeit, in der auch zum ersten Mal der Gedanke einer gemeinsamen Verehrung der griechischen und der christlichen Gottheiten auftaucht, gipfelt in dem Satz: »Er ist ja wohl eines Festes werth, der seelige Friede mit allem, was da ist«[41]). Mit »seeliger Friede« wird der »Fürst des Fests« in der Vorstufe der Hymne angeredet. Und die verworfene Hyperion-Vorrede bestimmt den »unendlichen Frieden«, den »Frieden alles Friedens, der höher ist, denn alle Vernunft«, als das »Seyn, im einzigen Sinne des Worts«[42]); denn das zeitliche Dasein, dem auch die Vernunft angehört[43]), ist aus Sein und Nichtsein gemischt.

Friede ist also nicht ein politischer Zustand, sondern die höchste Form des Seins, die jedoch im geschichtlichen Ereignis Wirklichkeit werden kann. Nur so versteht man die ungewöhnlichen Hoffnungen, die Hölderlin an den Friedensschluß von Lunéville geknüpft hat[44]). Selbstverständlich glaubte er nicht, jetzt höre die Zeit auf und das Eschaton sei gekommen. Ewigkeit ist, wie schon gesagt, kein transzendenter Bezirk, sondern eine immanente Seinsweise, die »zur beschiedenen Zeit« das Leben der Völker ergreifen kann, so daß sie mit den Worten der Ode 'Der Frieden'[45]) »ein Herz« – die goldene Mitte –, ein »Bleiben im Leben« – die Ständigkeit des ewigen Seins in der Zeit – finden.

---

[39]) In der Reihenfolge der Zitate: StA I, S. 198, PrA II, S. 93, 148, StA I, S. 254, 178. Die Wiege der Zeit ist nicht diese selbst, sondern ihr Ursprung, die erste Ewigkeit, aus der der Frieden der zweiten hervorgehen wird; vgl. Natur und Kunst, V. 23, StA II, S. 38.

[40]) PrA II, S. 291.

[41]) Hyperions Jugend (1795!), PrA II, S. 523.

[42]) PrA II, S. 546.

[43]) Hyperion, PrA II, S. 191.

[44]) An den Bruder, um Neujahr 1801, An die Schwester 23. Febr. 1801, An Landauer, Mitte bis Ende Febr. 1801, StA VI, S. 407, 413 f., 416 f. Vgl. auch Beißner I, S. 21 ff.

[45]) V. 44, StA II, S. 7.

Wenn nun Friede ewiges Sein ist, so muß der Gott des Friedens der Herr der »Ewigkeit« sein. Den »Herrn der Zeit« kennt die Hymne (V. 79, 89), in Hölderlins klassischer Epoche hieß er Jupiter. Der Herr des »ewigen« Friedens hieß damals Saturn. Damit ist nicht gesagt, Saturn und der Fürst des Festes seien identisch. Aber dieser nimmt im Gefüge der Herrschaftsbereiche jetzt die Stelle ein, die jener einst innehatte. Ähnlich wie Hölderlin in der Antigone-Übersetzung statt »Zeus ... im Ernste lieber: Vater der Zeit« sagt, um nämlich »die Mythe ... beweisbarer« darzustellen[46]), vermeidet er einen fixierten Namen wie Saturn und spricht vom »Gott«, der »seeliger Friede« heißt, und vom »Fürsten« der »Friedensfeier«, nicht um zu verschlüsseln[47]), sondern um zu entschlüsseln und seine mythische Deutung der Geschichte »beweisbarer« darzustellen. Auch sonst finden sich ja statt traditioneller Namen nur wesenerhellende Bezeichnungen: »Donnerer«, »Allebendiger«, »Ruhigmächtiger«, »Unvergeßlicher«, »Jüngling«; Der »Fürst des Fests« der »Friedensfeier« ist in diesen Worten ausreichend und für Hölderlins »vaterländische« Leser sogar deutlicher als durch den mythologischen Namen gekennzeichnet, den sie schwerlich auf den Friedensschluß bezogen, vielleicht sogar mißverstanden hätten[48]).

Gleichwohl trägt der Fürst des Festes die Züge Saturns. In dem für Hölderlins Geschichtsmetaphysik aufschlußreichsten Gedicht 'Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter'[49]) liegt ein großer Teil des Materials bereit, das wir zur Erklärung der 'Friedensfeier' brauchen. Jupiter, der Herr der »wechselnden Zeit«, hat seinen Vater Saturn, den Herrn der »goldenen Zeit« gestürzt, auf die erste Ewigkeit ist die Zeit gefolgt. Jupiter waltet in »Gesez« und »Macht« (zeitlicher Gegenstandsbezug), Saturn verkörperte

---

[46]) Anmerkungen zur Antigonae, StA V, S. 268.

[47]) Um die Tatsache, daß der Name Buonaparte nicht fällt, zu erklären, entwirft Allemann (III, S. 58 ff.) die These von der »Verschlüsselung«. Sie widerspricht jedoch Hölderlins Grundtendenz, das Gemeinte im Wort zu »treffen«. Allemanns dichterisches Beispiel An die Unerkannte ist kein Schlüsselgedicht, sondern ein Rätselgedicht, das ausdrücklich als solches auftritt. Und die »zarte Scheue des Accidentellen« ist nicht das »Ausweichen ins Beiläufige«, sondern vor dem Beiläufigen. »Des Accidentellen« kann nicht, wie er sagt, gen. subj. sein, wenn es in der unmittelbar vorhergehenden »entscheidenden Verläugnung des Accidentellen« gen. obj. ist. Die griechische Vermeidung des »Hauptkarakteristischen« beim Drama schließlich steht in einem ganz anderen Zusammenhang (vgl. das Fragment Die Bedeutung der Tragödien ...).

[48]) Einer antiken Tradition folgend identifizieren manche Dichter des 18. Jh. Kronos mit Chronos und verstehen Saturn als den Gott der Zeit. Hölderlin teilt diese Etymologie nicht (auch orthographisch unterscheidet er stets); bei ihm ist immer Jupiter der Gott der Zeit. Für die Ode Natur und Kunst hat dies schon Staiger nachgewiesen a. a. O., S. 26 f. (nicht haltbar Beißner, StA II, S. 460 f.). In der Anm. 5 genannten Arbeit ist diese Frage ausführlich behandelt.

[49]) StA II, S. 37 f.

»Frieden« (ewiger Selbstvollzug). Aber »aus Saturnus Frieden ist jegliche Macht erwachsen«, die Geschichte wird sich nur erfüllen, wenn sich die Macht im »Dank« auf ihren Ursprung im Frieden besinnt, wenn Jupiter Saturn wieder zu Ehren bringt. In der Versöhnung der Gottheiten wird es sein, »als kehrte die Zeit in ihre Wiege zurük« (Lesart). Dennoch wird Jupiter weiterherrschen, »wie wir, ein Sohn der Zeit« (er teilt wie in der 'Friedensfeier' das Schicksal der von ihm beherrschten Sphäre), zugleich aber wird er verkünden, »was die heilige Dämmerung (die Sphäre Saturns) birgt«. Die Schlußstrophe vollzieht in dem »und«, V. 27, die Synthesis von Zeitlichkeit und Ewigkeit, die den Charakter der wiederkehrenden goldenen Zeit bestimmen wird[50]). – In der Hymne kehrt der Friedensgott am »Abend der Zeit« als Fürst des »Gastmahls« ein, das der »Gott der Zeit« gibt, nachdem er sein »Tagewerk«, die Zeit, getan hat und »Feiertage zu halten« sich anschickt. – »Feiern« hat immer den Doppelsinn: ein Fest begehen und ausruhen[51]). – Es ist dieselbe Synthesis, dieselbe Versöhnung der Gottheiten, dasselbe Geschichtsbild.

Man wird vielleicht einwenden, Saturn sei eine zu periphere Gestalt in Hölderlins Dichtung, um den Fürsten des Festes zu erklären. Sein Name fällt allerdings relativ selten[52]). Immerhin ist die gesamte Empedokles-Problematik von der Polarität Saturn-Jupiter beherrscht. Namentlich aber gibt das Wort in der Mitte jener zentralen Ode zu denken: Jupiter müsse es Saturn gönnen, »daß ihn vor Allen, Göttern und Menschen, der Sänger nenne«. Wo geschieht das außer an den uns bekannten Stellen? Die Auskunft, Saturn sei eine Allegorie der Natur, die Hölderlin ja ständig nenne, wäre falsch. Natur und Saturn, der »intellectuelle« Begriff und die »historische« (d. h. empirische) Gestalt, bilden zusammen das »intellectuellhistorische, d. h. mythische« Wesen des Gemeinten[53]). Da sich dieses aber nur entweder im einen oder im anderen Medium ausdrücken läßt, ist zu erwarten, daß auch die »historische« Gestalt weiterhin in Hölderlins Mythologie auftaucht. Wir greifen drei Beispiele heraus. Sie schlagen die Brücke vom »Friedensgeist« der »neuen, männlichern . . . Saturnustage« im 'Empedokles' über des »Saturnus Frieden« in der Ode zum Friedensgott der Hymne.

'Der Archipelagus' V. 250–77 (StA II, S. 110 f.): Mehr als die anderen Götter wird hier ein zweimal als »Gott« bezeichneter »Geist der Natur« gefeiert, d. h.

[50]) Schon Staiger hat in der Anm. 48 genannten Interpretation gesehen, daß Jupiter der Gott der Zeit und Saturn der des Zustandes ist, der jenseits der Zeit liegt. Mit unserer Deutung von Zeitlichkeit und Ewigkeit und ihrer Synthesis am Ende versuchen wir nur, dies näher zu begründen.

[51]) Seit: Am Tage der Freundschaftsfeier, StA I S. 58 ff.; vgl. namentlich V. 39, 65, 75, 150, 157.

[52]) Außer in der Ode, Emilie V. 124, StA I, S. 281, Empedokles PrA III, S. 140, 150, 187, 227.

[53]) PrA III, S. 266.

der Saturn der Ode. Er war einst »bei Hellas blühenden Kindern« und wird »in neuerer Zeit« bei uns sein. Darum kommt er »fernherwandelnd« – wie der Fürst des Festes – und bleibt dann »stilleweilend« – wie mit diesem »die Stille kehrt«. Ihn empfängt »des Festtags Chorgesang« – wie den »Festtag« der Hymne »Gesang . . . in Chören« erfüllt. Er bringt »des Jahrs Vollendung« – wie in einer Vorstufe der Hymne (StA II, S. 132, V. 71) »der Zeiten Vollendung« die Erfüllung gebracht hat. Daß ihm »die Höhe gebührt«, erklärt sich am leichtesten aus dem Kult des Kronos, der auf Höhen wie dem Kronoshügel in Olympia verehrt wurde[54]). – Schwerer zu deuten ist der Fortsetzungsentwurf der Hymne 'Der Mutter Erde' (STA II, S. 683 f.). Doch ist »jener Erstgeborne« (der »Ältere« der Ode, V. 14), dessen Macht jetzt »verhüllt in den Stralen« (des Tagesgottes Jupiter) ist, sicherlich Saturn. »Aber, wir erfahren ihn doch« fährt Hölderlin fort; und – so wäre in einer kleinen Lücke etwa zu ergänzen – und schon jetzt nennen wir ihn, wenn ich ». . . kommende Tage verkünde, da viel Zeiten sind vorübergangen«. Wahrscheinlich ist auch der »große Vater« der Herr der Ewigkeit, den die Erde vertritt, »indeß er fern ist und alte Ewigkeit verborgener und verborgener wird«. – Im Entwurf zur Hymne 'Am Quell der Donau' (STA II, S. 690) ist vom »Weltgeist« die Rede, d. h. vom »Geist der Welt« und »Herrn der Zeit« der 'Friedensfeier'. Mit dem Wort »doch anders kömmt« richtet sich der Blick auf einen neuen »Gott«, der schon »in Wolken des Gesangs thront« und »über die Völker, über die Fürsten« herrscht, »doch keiner wird ‹ihn› Donnerer nennen«; denn der ist der Zeitgott. Die Worte »schon übt in ihrer Wiege« (vgl. die Wiege der Zeit in der Ode) und »wie zu Frühlingsanfang« (der Frühling ist oft das Bild der goldenen Zeit) machen es vollends gewiß, daß es sich um den Gott der Ewigkeit handelt, der hier sogar als der neue Weltherrscher gedacht ist. Der aktuelle Ton (»schon«) verrät, daß auch dies eine Antwort auf den Frieden von Lunéville ist (die Hymne ist 1801 geschrieben).

Der Text des Gedichts, der Sinn des Leitworts »Frieden« und die Mythologie der entscheidenden Jahre bestätigen übereinstimmend, daß der »Fürst des Fests« der Gott des Friedens ist[55]). Dieser ist als Repräsentant des ewigen Seins der Herr der alten und der neuen goldenen Zeit. Er trägt den mythologischen Namen Saturn, solange Hölderlin noch zwischen beiden zu stehen glaubt und des Leitbilds bedarf, um seine Sehnsucht auszusprechen. In dem Augenblick, da er Zeuge des sich geschichtlich ereignenden Frie-

---

[54]) Dies und andere Einzelheiten des Kronosmythus und Kronoskultes (z. B. Saturns friedlose Züge und Verborgenheit in der Zeit, seine Beziehung zu den Saturnalien, bei denen zur Erinnerung an die herrschaftslose goldene Zeit die Herren ihre Knechte bedienten usw.) konnte Hölderlin dem Artikel »Saturnus« in Hederichs Gründlichem Lexikon mythologicum (2. Aufl. Leipzig 1741) entnehmen. Dort sind auch die Quellen neben Hesiod angegeben. Bei Hederich folgt der Artikel »Satyri«. Ob das Hölderlin veranlaßt hat, das sonst bei ihm nicht vorkommende Wort »Satyren« V. 148 zu verwenden? Die Kleistforschung kennt einen ähnlichen Fall.

[55]) Beim Abschluß dieser Interpretation bemerke ich, daß ihn auch Ernst Müller, allerdings ohne Begründung, als »Genius des Friedens« bezeichnet, worin ich eine willkommene Bestätigung erblicken darf. (Tübinger Blätter 41, Dez. 1954, S. 4.)

dens wird, kann der entlehnte Name fallen. Das ursprüngliche Wesen des Gottes tritt hervor, der Dichter »schauet den Frieden«.

Die übrigen Aussagen der zweiten Strophe erklären sich jetzt zwanglos. Nur vom Herrn der goldenen Zeit, der einst in Hellas herrschte, kann man sagen, er »verläugne« sein »Ausland«, wenn er jetzt, nicht zu flüchtigem Besuch, sondern um einheimisch zu werden, bei uns einkehrt. Seine Wanderung, gleichsam ein »Heldenzug«, war »lang«, im räumlichen und mehr noch im zeitlichen Sinne; denn »lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre«[56]), nämlich am »Abend der Zeit«. Er muß »vergessen«[57]), um ganz gegenwärtig zu sein; denn Erinnerung bildet Zeit, Ewigkeit ist absolute Gegenwart[58]). Er ist der »Allbekannte«, nicht nur, weil er allen bekannt ist – und zwar jetzt und von jeher; denn Zeitliches sehnt sich immer nach dem Ewigen –, sondern auch, weil er in der Weise der Allheit bekannt ist[59]). Indem er aber sichtbar einkehrt, muß er »Freundesgestalt« annehmen – denn »welchem Auge stellte sich ein Gott in unverhüllter Glorie dar?«[60]) – Nur »leichtbeschattet« ist er, wie der umschattete Strahl Christi (V. 46 ff.), Menschen faßbar. Dennoch aber »beugt fast die Knie das Hohe«[61]). Die zeitlose Bekanntheit, die zeitliche Erscheinung und die ewige Majestät des Gottes bilden den Anschauungsraum der wenigen Worte[62]).

Mit dem erscheinenden Gott kommt »andere Klarheit«. Wäre diese Klarheit, wie man allgemein annimmt, eine Steigerung des Wissens, das »ein

---

[56]) Mnemosyne V. 16 ff., STA II, S. 193, 195.

[57]) »vergessen« heißt vergessen habend, vgl. Der Abschied V. 30, Der Rhein V. 160, Patmos V. 193, StA II, S. 25, 147, 171.

[58]) Wie das Leitwort als Symbolelement die Bild- und die Sinnebene umfaßt, zeigt sich an diesem »vergessen«. Zunächst ist es nur ein Vergessen des mühevollen Heldenzugs, ähnlich wie in dem Wort: »der Mühn süße Vergessenheit bei gegenwärtigem Geiste«, Stutgard V. 82 f., StA II, S. 88. Da aber der Heldenzug die Zeit war, ist es auch ein absolutes Vergessen und damit die Tilgung der Zeit, wie in den Hyperion-Worten: »Es giebt ein Vergessen alles Daseyns . . ., wo uns ist, als hätten wir alles gefunden« oder: »Vergessenheit des Daseyns« trinken »wie ein Unsterblicher«, PrA II, S. 136, 159.

[59]) Schon in der verworfenen Hyperion-Vorrede ist der »Frieden alles Friedens« das »friedliche *ἓν καὶ πᾶν* der Welt«, PrA. II, S. 545 f. In Brod und Wein sind es die Götter im ganzen, die, ehe sie »in Wahrheit kommen«, »schon längst Eines und Alles genannt« waren, V. 81 ff., StA. II, S. 92.

[60]) PrA. II, S. 508. Man denke auch an den Semele-Mythos in Wie wenn am Feiertage . . . »Glorie« hat bei Hölderlin immer den theologischen Sinn von gloria, *δόξα*, wie in der sogleich zu besprechenden »Klarheit«, V. 24.

[61]) Das Niederbrechen des Menschen vor dem erscheinenden Gott auch Stutgard V. 92, Am Quell der Donau, V. 51, StA. II, S. 89, 127.

[62]) Die universelle Bedeutung der drei Horizonte des Zeitlosen, Zeitlichen und Ewigen ist in der Anm. 5 genannten Arbeit entwickelt. Hier sei nur angedeutet, daß Kennen und Wissen immer ein Zurücktreten aus dem zeitlichen Lebensvollzug in die unzeitliche Perspektive voraussetzen.

Weiser« aussprechen könnte, so verstünde man kaum, warum Hölderlin eben sagte »nichts vor dir . . . weiß ich«[63]). »Andere« Klarheit heißt Klarheit von anderer Art. Sie ist »allerneuend« (Entwürfe), hat nichts mit theoretischem Wissen zu tun und entspricht der »Klarheit des Herrn«, die um die Hirten leuchtete, als der Engel den »Frieden auf Erden« verkündete (Luk. 2, 9 ff.). Diese *δόξα κυρίου* kennt Hölderlin seit seinem Theologiestudium. In den Tübinger Hymnen deutet er mit »Glorie«, »Herrlichkeit« und »Verherrlichung« regelmäßig auf sie. Namentlich aber liegt sie den Begriffen »Klarheit« und »Verklärung« zugrunde, die immer ein ewiges Sein und nicht ein zeitliches Wissen meinen[64]). Auch die Verklärtheit des Meisters, der sein Zeitbild vollendet hat (V. 87 f.), gehört in diesen Zusammenhang. In der Epiphanie des Friedensgottes verklärt sich das zeitliche Dasein in ewige Existenz.

Von heute aber nicht, nicht unverkündet ist er;
Und einer, der nicht Fluth noch Flamme gescheuet,
Erstaunet, da es stille worden, umsonst nicht, jezt,
Da Herrschaft nirgend ist zu sehn bei Geistern und Menschen.
Das ist, sie hören das Werk,
Längst vorbereitend, von Morgen nach Abend, jezt erst,
Denn unermeßlich braußt, in der Tiefe verhallend,
Des Donnerers Echo, das tausendjährige Wetter,
Zu schlafen, übertönt von Friedenslauten, hinunter.
Ihr aber, theuergewordne, o ihr Tage der Unschuld,
Ihr bringt auch heute das Fest, ihr Lieben! und es blüht
Rings abendlich der Geist in dieser Stille;
Und rathen muß ich, und wäre silbergrau
Die Loke, o ihr Freunde!
Für Kränze zu sorgen und Mahl, jezt ewigen Jünglingen ähnlich.

Der erste Satz klärt das Verhältnis des Friedensgottes zum historischen Ereignis: dieses ist »von heute«, der in ihm erscheinende Gott aber von Anbeginn[65]). Wer ihn verkündet hat, braucht nicht gesagt zu werden. Der

[63]) Das »vor dir« versteht Allemann temporal, III, S. 84. Die alte lokale Vorstellung vom Menschen vor Gott genügt jedoch.

[64]) So leuchtet das »Göttliche«, das Hyperion in Diotima erschienen ist, ihm »in ewiger, unzerstörbarer Klarheit«; er selbst erfährt vor ihr seine »Verklärung«, PrA. II, S. 148, 171, vgl. auch 180. In den Antigone-Anmerkungen ist der »heilige Ausdruk« in der Mitte des Stücks das, woran sich das Übrige »objectiviret und verklärt«, StA. V, S. 267. Man denke auch an Schellings Begriff der Verklärung in der Schrift 'Über das Wesen der menschlichen Freiheit' von 1809. Die Formel *ἄλλη δόξα*, andere Klarheit, 1. Kor. 15,41.

[65]) Ähnlich fragt die Ode Der Frieden, V. 25 f., nach dem Ursprung des Fluchs: »von heut ists nicht und nicht von gestern«, StA II, S. 7.

Hinweis auf die heilsgeschichtliche Prophetie, auf die auch Hölderlin seine Verkündigung des hesperischen Friedens bezieht[66]), genügt. Wer aber ist der »eine«, der Flut und Flamme nicht gescheut hat, und jetzt erstaunt, daß es still geworden ist? Flut und Flamme, Blitz und Regen, sind immer die Zeichen des Zeitgottes, des »Donnerers« (V. 32, vgl. Jupiter tonans und Jupiter pluvius): »Fluthen in seiner Macht und Wetterflammen . . . hat der heilige Vater«, der Blitz ist die »mahnende Flamme des Zeitengottes« usw.[67]). »Still« ist aber ein hundertfach vorkommendes Leitwort des ewigen Seins, wofür nur das 'Hyperion'-Wort zitiert sei: »Wohnt doch die Stille im Lande der Seeligen«[68]). Der Satz bedeutet also: Wer die Schicksale der Zeit und damit das Schicksal der Zeitlichkeit offenen Auges auf sich genommen hat, erstaunt[69]) mit Recht (umsonst nicht), wenn es nun weicht. »Einer« meint nicht einen Bestimmten, sondern jeden, der dies getan hat, wie z. B. Chiron V. 33 f.: »wenn einer dann zusiehet denen«[70]) Selbstverständlich kann der Dichter sich in erster Linie zu diesen zählen.

Frieden (ewiger Selbstvollzug) schließt nun »Herrschaft« (zeitlichen Gegenstandsbezug) aus, bei »Geistern und Menschen«, d. h. bei Göttern und Menschen; »Geist« ist häufig ein Synonymum für »Gott«. Das »tausendjährige Wetter« des Zeitgottes – die Kriege der Zeit und mit ihnen diese selbst – zieht ab, und zwar »zu schlafen«, wie in 'Natur und Kunst' die Zeit am Ende in ihrer Wiege entschlummert. Jetzt erst in der wiederkehrenden Stille können sie, die Götter und Menschen, »hören«. Sie hören »das Werk, längst vorbereitend, von Morgen nach Abend«. Die grammatische Form ist nicht eindeutig. Entweder soll es heißen: sie hören das Werk, es längst vorbereitend; dann wären die Götter und Menschen als Träger der Geschichte die Wegbereiter des Friedens. Oder es heißt, sie hören das längst vorbereitende Werk jetzt erst. Ein absolutes »vorbereiten« wäre denkbar[71]), und

---

[66]) z. B. Brod und Wein, V. 149 ff., Deutscher Gesang V. 27 f., StA. II, S. 95, 203.

[67]) Der Mutter Erde V. 15 ff., An Eduard V. 36, StA. II, S. 123, 40. Ebenso An die Madonna V. 37 f., StA II, S. 212, 846 f. u. a.

[68]) PrA. II, S. 148.

[69]) Staunen im Sinne des religiösen Betroffenseins von Ewigem: Hyperion, PrA. II, S. 122, Am Quell der Donau V. 43, 106, StA. II, S. 127 ff.

[70]) StA. II, S. 57. – Allemann mißdeutet (II und III, S. 84 ff.) diese Partie, da er, wie schon gesagt, in dem »Gott«, V. 23, gegen den Sinnzusammenhang den späteren »Gott der Zeit« sieht. Der Zeitgott, der ständig da war, braucht jedoch nicht verkündigt zu werden (V. 25) – warum wir ihn jetzt »kennen« (V. 75), wird sogleich erklärt –, und der Friedensbringer (nach Allemann der »eine«) ist der einzige, der nicht darüber erstaunen kann, daß jetzt die Stille des Friedens einkehrt. Flut und Flamme schließlich seien eine »Anspielung auf die Durchquerung des Mittelmeers und den ägyptischen Feldzug Buonapartes«!

[71]) Heimkunft V. 105, StA. II, S. 99. Als Imperativ (Beißner S. 631) möchten wir dieses »das bereitet« nicht auffassen.

auch in 'Patmos' wird von den Unsterblichen gesagt: »Es wandelt ihr Werk von selbst, und eilend geht es zu Ende«[72]). »Von Morgen nach Abend« ist wie oft zugleich räumlich und zeitlich zu verstehen: der Kulturgang von Osten nach Westen und die Wiederkehr der morgendlichen Ewigkeit am Abend der Zeit sind dasselbe. Das Werk schließlich ist die uneingeschränkte Wirklichkeit des Daseins – Werk, wirken und Wirklichkeit gehören beim späten Hölderlin zusammen –, die sich schon in den Teilverwirklichungen der (immer ambivalent erscheinenden) Zeit vorbereitet, die aber erst der Frieden als höchste Form des Seins völlig hervortreten läßt. Darum sind es »Friedenslaute«, die im Hören des Werks vernehmbar werden.

Der Rest der Strophe ist ganz vom Wort- und Bilderschatz des ewigen Seins geprägt: »Tage der Unschuld«, »blühen«, »rings«, »Stille«, »Kränze«, »Mahl«, »ewige Jünglinge«; die Belege können wir nicht anführen. Wenn hier nun statt des Friedensgottes die Tage der Unschuld, in denen er geherrscht hatte, das Friedensfest bringen – »auch heute«, nämlich wie einst –, so ist das derselbe Parallelismus wie in der 9. Strophe, wo Christus »zum Abend der Zeit . . . zum Fürsten des Festes« gerufen war. Die Zeitbestimmung und die mythologische Gestalt ergänzen sich zum »intellectuell-historischen, d. h. mythischen« Ausdruck des Gemeinten. Das Blühen des Geistes ist ein genaues Bild für das Ewigwerden des zeitlichen Daseins; denn »Geist« ist zunächst immer die Trennung des ursprünglicheinigen, d. h. ewigen, »Lebens« in das zeitliche Gegenüber von Subjekt und Objekt[73]). Im reinen Selbstvollzug des Blühens ist die Trennung jedoch »aufgehoben« und die Synthesis da, wo »Leben und Geist sich in uns entzündet«. – So kann der Dichter sich und die Freunde schließlich »ewigen Jünglingen«, Göttern, vergleichen. Er ersetzt jedoch das »gleich« der Entwürfe durch ein »ähnlich«, um den Abstand auch in der Versöhnung von Göttern und Menschen zu betonen. Ebenso ersetzt er das »unsterblich« durch »ewig«, um anzudeuten, daß nicht in der endlosen Dauer des Daseins, sondern in der inneren Ewigkeit des Existierens jetzt Menschen Göttern zu vergleichen sind.

Damit ist die erste Strophentrias besprochen. Ihre thematische Gliederung: Saal des Festes – Fürst des Festes – Sinn des Festes, bedarf keiner Erläuterung. Daß die künstlerische Gliederung dem rhythmischen Wechsel der Töne unterliegt, ist zu erwarten. Das Bild des Saales gibt »Anschauungen, Wirklichkeiten« naiv wieder, die Vision der Begegnung mit dem Friedensgott bringt »Vorstellungen, Leidenschaften« heroisch zum Ausdruck und die Interpretation des Festes vor dem Hintergrund der gesamten Heilsgeschichte folgt dem idealischen Ton, der immer aufs Ganze der

---

[72]) V. 177 f., StA. II, S. 170.
[73]) Z. B. Hyperion PrA. II, S. 165.

Seinsordnung gerichtet ist. Damit ist jedoch nur der wechselnde Kunstcharakter der Partie bestimmt. Daß sie im ganzen dem naiven Grundton folgt, geht aus ihrer »Wirklichkeit« und »Bildlichkeit« hervor[74]).

Und manchen möcht' ich laden, aber o du,
Der freundlichernst den Menschen zugethan,
Dort unter syrischer Palme,
Wo nahe lag die Stadt, am Brunnen gerne war;
Das Kornfeld rauschte rings, still athmete die Kühlung
Vom Schatten des geweiheten Gebirges,
Und die lieben Freunde, das treue Gewölk,
Umschatteten dich auch, damit der heiligkühne
Durch Wildniß mild dein Stral zu Menschen kam, o Jüngling!
Ach! aber dunkler umschattete, mitten im Wort, dich
Furchtbarentscheidend ein tödtlich Verhängniß. So ist schnell
Vergänglich alles Himmlische; aber umsonst nicht;

Die zweite Trias gilt einer anderen Gestalt, Christus. Ihn möchte der Dichter zur Friedensfeier laden, aber er zweifelt, ob sein vorzeitiges Ende dies zuläßt (V. 40 setzt sich V. 49 fort, Allemann). Die Herkunft des Bildes Christi am Brunnen (Joh. 4, 5 f., 35) ist erläutert[75]), doch wären auch hier Leitworte wie »rings«, »still«, »Kühlung«, auch das Motiv des Brunnens zu beachten, die auf das Ewige in dieser Szene deuten. Wir heben nur zwei Gedanken der Strophe hervor.

Die mittlere der drei Umschattungen (V. 45, 47, 49) ist die der Jünger, die wie ein »Gewölk« – man denke an die Wolke der Zeugen – den Meister umgeben und sein Wort den Menschen vermitteln. In dieser Vermittlung wird der »heiligkühne« Strahl »mild«. Der öfters anklingende Gedanke, daß sich Göttliches mildert, wenn es von Irdischem aufgenommen wird, stammt wohl aus der Ode 'Das Anschaun Gottes' von Klopstock[76]).

Aus der Ferne nur, nur Einen gemilderten Schimmer,
Damit ich nicht sterbe!
Einen für mich durch Erdenacht gemilderten Schimmer
Deiner Herlichkeit seh ich.

»Durch Erdenacht« erklärt auch Hölderlins »durch Wildniß«. Die Wildnis ist, seitdem sie zum ersten Mal in prägnanter Bedeutung vorkommt[77]), die Zeit, und sie teilt die Ambivalenz der Zeit, die, aus Sein und

[74]) Beißner I, S. 27 und ihm folgend andere heben den naiven Ton der ersten Trias hervor. Damit wäre jedoch nur der Grundton bezeichnet, über dem der Kunstcharakter von Strophe zu Strophe wechselt.

[75]) StA. II, S. 709, Beißner I, S. 29.

[76]) V. 25 ff., Oden, hg. v. Muncker-Pawel, Bd I, 1889, S. 130.

[77]) »Todtenstille der Wildniß unter den Sternen«, Hyperion, PrA. II, S. 170.

Nichtsein gemischt, zerstört und baut, wie der Zeitgott Jupiter tötet und belebt. Darum erscheint sie zugleich gestaltfeindlich (»weitgährend«, »unbeholfen«) und fruchtbar (»vielesbereitend«). In diesem Doppelsinne faßt der erste Entwurf[78]) das jahrelange »Irrsaal« als die »heilige« Wildnis, durch die hindurch der Strahl Christi auf die Folgezeit fällt. In den Vorstufen des zweiten Entwurfs[79]) wird die Wolke der Jünger zur »heiligen Wildniß«; denn sie sind ja die zeitlichen Vermittler des ewigen Wortes. Der Entwurf selbst streicht wie die Endfassung das »heilig«. Die negative Seite der Wildnis bleibt zwar zurückgedrängt, aber spürbar; denn der Strahl verliert auch, wenn er mild wird, die Tradition bewahrt und schwächt das göttliche Wort.

Wenn nun Christus »mitten im Wort« hinweggenommen war, so entspricht dies Hölderlins Auffassung von der tragischen Vorzeitigkeit, die von der Diotimagestalt bis zu den Sophokles-Anmerkungen wirksam ist. Wir können sie hier nicht entwickeln und verweisen nur auf Empedokles, der wie Christus in der Mitte der Zeit durch sein »vorzeitiges« Opfer[80]) diese gewendet und auf den Weg der Zeitigung, des Reifwerdens zum Ewigen geführt hat. Darum ist dieses Zu früh Christi »umsonst nicht«. Die nächste Strophe führt es aus:

Denn schonend rührt des Maases allzeit kundig
Nur einen Augenblik die Wohnungen der Menschen
Ein Gott an, unversehn, und keiner weiß es, wenn?
Auch darf alsdann das Freche drüber gehn,
Und kommen muß zum heilgen Ort das Wilde
Von Enden fern, übt rauhbetastend den Wahn,
Und trift daran ein Schiksaal, aber Dank,
Nie folgt der gleich hernach dem gottgegebnen Geschenke;
Tiefprüfend ist es zu fassen.
Auch wär' uns, sparte der Gebende nicht
Schon längst vom Seegen des Heerds
Uns Gipfel und Boden entzündet.

Christi Weltaugenblick, seine Folgen und sein Sinn sind das Thema der Strophe. Wir können die fundamentale Bedeutung des Augenblicks für Hölderlins Denken hier nicht darstellen. Nur soviel sei gesagt, daß er meist als der ewige Augenblick, das ewige Nu des Mystikers, gedacht ist. In der Säkularisierung und Mythisierung der mystisch-pietistischen Grundlagen löst er sich jedoch vom religiösen Inhalt und geht in die verschiedensten

[78]) V. 51 ff., StA. II, S. 131. Auf den Streit über die Ordnung der Entwürfe (Allemann II und III, Beißner II, S. 624 Anmerkung) können wir nicht eingehen.
[79]) StA. II, S. 702.
[80]) Grund zum Empedokles, PrA. III, S. 327.

Medien, u. a. in die Geschichtskonstruktion, ein, wo er dann als zeitwendender Weltaugenblick erscheint. Wie die gnadenhafte »Stunde« des Mystikers kommt auch dieser Augenblick für die Menschen unverhofft und kaum begriffen, wiewohl er im Heilsplan Gottes vorbestimmt ist (»ein Gott«, V. 54, und der »Gebende«, V. 61, sind der Vater, nicht Christus). Das »keiner weiß es, wenn« erinnert an Joh. 1, 10: »und die Welt kannte es nicht«, wie wir auch weiterhin johanneische Vorstellungen finden werden.

Die Strophe entwickelt ihren Gedanken in allgemeiner Form, freilich im Blick auf Christus. Darum braucht man auch das »Freche« und »Wilde«, das alsdann zum »heiligen Ort« kommt, nicht konkret geschichtlich zu deuten, wiewohl das Schicksal des Christentums und seiner zentralen Stätte darin enthalten ist. »Wild« und »frech« sind Leitworte für den sich absolut setzenden Menschen (oder Titanen), der im Sinne der Theologie der Sünde das Göttliche nicht anerkennt [81]). In der Berührung mit dem heiligen Ort »trift« er jedoch ein »Schiksaal«. Diese Worte erinnern an die hesperisch vaterländische Aufgabe, etwas zu »treffen«, »Geschik zu haben« [82]). Allerdings ist in der Hymne nur ein Antreffen gemeint. Dennoch liegt die Vermutung nahe, die Leitworte hätten sich darum hier eingestellt, weil mit Christus der zur vaterländischen Erfüllung führende Äon beginnt [83]).

Die Kürze des göttlichen Moments deutet Hölderlin schließlich damit, daß der Zeitgott »spart«; denn »nicht alles will der Höchste zumal« [84]). Auch hier stößt man auf die temporale Denkform: Die Zeit selbst ist ein Sparen, ein sukzessives Ausgeben dessen, was die Ewigkeit totum simul gibt. Deren »Seegen« müßte uns »erdrüken«, wenn er vorzeitig käme [85]). Dennoch haben wir Ewiges für die Zeit empfangen, wovon die nächste Strophe spricht.

Des Göttlichen aber empfiengen wir
Doch viel. Es ward die Flamm' uns
In die Hände gegeben, und Ufer und Meersfluth.

---

[81]) Hölderlin kennt dieses Theologem selbstverständlich, vgl. z. B. PrA. III, S. 509. Frech und wild in prägnanter Bedeutung z. B. PrA. III, S. 187, V. 12. StA. II, S. 37, V. 8, S. 48, V. 55, S. 110, V. 244, S. 215, V. 129. Allemanns Auffassung (das vom »Stachel des Gottes« Getriebene, III, S. 90) geht fehl.

[82]) Antigone-Anmerkung, StA. V, S. 270, Der Einzige, II, V. 57 f., StA. II, S. 158 und viele andere Stellen.

[83]) Christus ist, weil er in der Mitte der Zeit erschien, nicht nur Ende, sondern auch Anfang. »Wie Morgenluft sind nemlich die Nahmen seit Christus«, »denn damals sollt es beginnen«, StA. II, S. 182, V. 163 f., S. 212, V. 27. Das vielzitierte Wort »Christus aber ist das Ende« geht weiter »Wohl ist der noch andrer Natur«, StA. II, S. 751. Die Konzeption von Brod und Wein (letzter des antiken Göttertages) wird erweitert.

[84]) Patmos V. 161, vgl. Der Rhein V. 76, StA. II, S. 170, 144.

[85]) So Variante zu Brod und Wein, StA. II, S. 601.

Viel mehr, denn menschlicher Weise
Sind jene mit uns, die fremden Kräfte, vertrauet.
Und es lehret Gestirn dich, das
Vor Augen dir ist, doch nimmer kannst du ihm gleichen.
Vom Alllebendigen aber, von dem
Viel Freuden sind und Gesänge,
Ist einer ein Sohn, ein Ruhigmächtiger ist er,
Und nun erkennen wir ihn,
Nun, da wir kennen den Vater
Und Feiertage zu halten
Der hohe, der Geist
Der Welt sich zu Menschen geneigt hat.

Elemente und Gestirne sind etwas »Göttliches«, weil sie, wie immer bei Hölderlin, die ewige Seinsweise repräsentieren. Eben darum sind sie nicht weniger, sondern »mehr« als auf menschliche Weise mit uns vertraut; denn menschliches Vertrautsein besteht im zeitlichen Gegenüber des Beherrschens oder des (schlechten) Nennens mit dem fixierten Namen. Darum gleichen wir auch nicht dem Gestirn – »Beständigkeit haben die Sterne gewählt, . . . wir stellen im Wechsel das Vollendete dar«[86] –, wohl aber lernen wir aus seinem zyklischen Gang oder seinem Weg vom Orient zum Abend etwas über das Gesetz der Zeit.

Noch einmal ist von Christus die Rede. »Vom Alllebendigen aber . . . ist einer ein Sohn« muß Konditionalsatz sein; denn mit einem Hauptsatz würde Christus neu eingeführt. Wenn einer ein Sohn des Allebendigen ist, so ist er ein »Ruhigmächtiger«, d. h. nicht nur ein Schnellvergänglicher (V. 50 f.). Ruhe und Macht deuten als Leitworte auf den Gegensatz des ewigen und des zeitlichen Seins, der in ihm wie im Vater, dem ewigen Herrn der Zeit, vereinigt ist[87]. »Ruhigmächtiger« ersetzt sinngemäß die »menschlich göttliche« Gabe, die uns in Christus und seinen beiden Naturen gegeben war (Entwurf, StA II, S. 135, V. 68). Jetzt aber am Abend der Zeit »erkennen wir ihn«, wie Joh. 8, 28: »dann werdet ihr erkennen, daß ich es sei«. Den Vater jedoch »kennen« wir, wenn er in der Wiederkehr des Friedensgottes seine Zeitherrschaft beendet. Dem entspricht genau jenes »dann kenn' ich dich, Kronion!«, wenn du Saturnus wieder zu Ehren bringst[88], womit »erkenne ich dich an« gemeint ist. Auch hier schwingt dies mit, obwohl der Nachdruck auf dem Sichtbarwerden des Gottes liegt.

---

[86]) Hyperion, PrA. II, S. 276.

[87]) So z. B. Natur und Kunst, V. 3, 20: Jupiter »ruht« und übt »Macht« aus. StA. II, S. 37.

[88]) Natur und Kunst, V. 25, StA. II, S. 38.

Auch in dieser Triade wechseln die Töne, die Folge beginnt jedoch mit dem zweiten Ton: die zögernde Einladung drückt Wunsch und Klage aus, muß also heroisch heißen, die Interpretation des Weltaugenblicks durch das Zeitgesetz ist idealisch und die Aufzählung des Göttlichen und die Beschreibung der Gottheiten naiv. Das Ganze aber entfaltet sich auf der Folie der »Dissonanzen«, folgt also wohl dem heroischen Grundton.

Denn längst war der zum Herrn der Zeit zu groß
Und weit aus reichte sein Feld, wann hats ihn aber erschöpfet?
Einmal mag aber ein Gott auch Tagewerk erwählen,
Gleich Sterblichen und theilen alles Schiksaal.
Schiksaalgesez ist diß, daß Alle sich erfahren,
Daß, wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei.
Wo aber wirkt der Geist, sind wir auch mit, und streiten,
Was wohl das Beste sei. So dünkt mir jezt das Beste,
Wenn nun vollendet sein Bild und fertig ist der Meister,
Und selbst verklärt davon aus seiner Werkstatt tritt,
Der stille Gott der Zeit und nur der Liebe Gesez,
Das schönausgleichende gilt von hier an bis zum Himmel.

Der »Herr der Zeit«[89]) ist größer als sein »Feld«, die Zeit; denn er ist der ewig Allebendige und beherrscht sie nur. Ebenso in 'Kolomb'[90]): »dem Höchsten aber ist fast zu wenig das Wirken wo das Tagslicht scheinet, und der Mond«, die in ihrem Wechsel die Zeit bilden. Erwählt er aber das zeitliche Wirken im »Tagewerk« (Gegenstandsbezug), so teilt er auch das Schicksal der zeitlichen Menschen, weshalb in 'Natur und Kunst' der Gott der Zeit »wie wir, ein Sohn der Zeit« heißt[91]). Er tut dies, damit Zeit sei und mit ihr Sprache, die erst im zeitbildenden Gegenüber von Ich und Welt entsteht, ja dieses geradezu entstehen läßt. Denn nur in der Sprache ist Kommunikation, ein Sich-erfahren möglich. Soll dies aber in der »ewigen« Stille des Friedens erhalten bleiben – und es muß erhalten bleiben, wenn sich Gemeingeist bilden soll –, so muß auch die Sprache in der Stille fortdauern. In dem Vers »Daß, wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei«, ist also nicht, wie man allgemein annimmt, das »eine«, sondern gegenrhythmisch das »auch« betont. Nur so kommt ja der Gegensatz von Stille und Sprache heraus, ganz abgesehen davon, daß diese Worte zu den prägnantesten Leitworten der beiden Seinsweisen gehören. Das »Schiksaalgesez«,

---

[89]) Kerényi sieht (II, S. 94) im »Herrn der Zeit« Christus. Dies ist schon aus grammatischen Gründen nicht möglich, weil das »der«, V. 79, auf den »Vater«, den »Geist der Welt« zurückdeutet, der zunächst sogar »Herr der Zeit« hieß, StA. II, S. 706.

[90]) V. 131 ff., StA. II, S. 245.

[91]) V. 26 f., StA. II, S. 38.

d. h. die Zeitordnung, verlangt den Umweg über die Antithesis der Zeit, damit der Frieden Synthesis von Sprache und Stille, von Zeitlichkeit und Ewigkeit sei, damit die Geschichte nicht aufhört, sondern in ihre Erfüllung tritt.

Dieselbe Synthesis liegt in dem »stillen Gott der Zeit«, der erst in dem Augenblick still, d. h. ewiger Gott der Zeit wird, da er sein »Zeitbild« (V. 94, entspricht dem »Bild« V. 87) vollendet und seine freiwillig angenommene Zeitlichkeit wieder abgelegt hat. Jetzt kann er feiern – vom Doppelsinn des Wortes war die Rede –, jetzt verklärt er sich (vgl. S. 168/312), jetzt gilt statt des Schicksalgesetzes »der Liebe Gesez, das schönausgleichende«. Ebenso ist im »Brautfest« der Menschen und Götter das Schicksal »ausgeglichen«[92]). Der Zusatz »schön« bedeutet: in der Weise der Schönheit ausgeglichen, die wie die Liebe unter der Struktur der Synthesis gedacht ist.

Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.
Und das Zeitbild, das der große Geist entfaltet,
Ein Zeichen liegts vor uns, daß zwischen ihm und andern
Ein Bündniß zwischen ihm und andern Mächten ist.
Nicht er allein, die Unerzeugten, Ew'gen
Sind kennbar alle daran, gleichwie auch an den Pflanzen
Die Mutter Erde sich und Licht und Luft sich kennet.
Zulezt ist aber doch, ihr heiligen Mächte, für euch
Das Liebeszeichen, das Zeugniß
Daß ihrs noch seiet, der Festtag, . . .

Hölderlin berührt noch einmal den Zusammenhang von Sprache, Erfahren und Zeit. Seit dem Beginn der Zeit (von Morgen an) sind wir Gespräch, existieren wir im zeitlichen Gegenüber des Sprechens und Hörens, und können etwas erfahren (Gegenstandsbezug). In der Erfüllung der Zeit aber werden wir Gesang sein. Gesang ist reiner Selbstvollzug, der gleichwohl etwas zum Ausdruck bringt. Er ist die genaue Synthesis der in sich ruhenden Stille und der sich am Gegenstand entfaltenden Sprache und des Gesprächs. Hölderlin faßt ihn stets als Symbol des dritten, wieder ewigen Zustandes und im Gegensatz zur Antithesis des zeitlichen Sprechens. Nur ein Wort Hyperions, unmittelbar nach dem ewigen Augenblick der Begegnung mit der ewigen Diotima gesprochen, sei angeführt:[93]): »Wir sprachen

[92]) Der Rhein, V. 180 ff., StA. II, S. 147.

[93]) PrA. II, S. 152. Vgl. z. B. die Bemerkung über Diotimas Gesang oder den »goldenen Frieden« der Liebenden, worin sie »seelig vereint, wie ein Chor von tausend unzertrennlichen Tönen« sind, PrA. II, S. 154, 179, und viele ähnliche.

sehr wenig zusammen. Man schämt sich seiner Sprache. Zum Tone möchte man werden und sich vereinen in Einen Himmelsgesang«. In den Worten Stille – Sprache – Gesang bezeichnet Hölderlin den Dreischritt seines Geschichtsbildes [94]).

Am Ende ist das Ganze da, der Zeitgott entfaltet das »Zeitbild«, das Bild der geschehenen Geschichte. Es ist das Zeichen seines Bündnisses [95]) mit »andern Mächten«. Die emphatische Wiederholung verrät, daß nur die Versöhnung der griechischen und der christlichen Gottheiten gemeint sein kann – der Zeitgott umgreift beide Bereiche –, die während der Zeit nacheinander waren, im Zugleich der Ewigkeit aber beisammen sind. An diesem Zeitbild, das mit dem Herrn der Zeit alle geschichtlich wirkenden Götter geschaffen haben, sind sie »kennbar«, wie sich die Naturmächte in den von ihnen geschaffenen Pflanzen kennen. In der gestalteten Wirklichkeit kommt der schöpferische Grund, aus dem sie hervorgegangen ist, zu sich selbst und wird offenbar, das Wesen der Götter, ihr Geist, zeigt sich im Zeichen des Zeitbilds [96]). Ihre Existenz hingegen, die Tatsache, daß sie es noch sind, erweist nur »der Festtag, ...«

Der Allversammelnde, wo Himmlische nicht
Im Wunder offenbar, noch ungesehn im Wetter,
Wo aber bei Gesang gastfreundlich untereinander
In Chören gegenwärtig, eine heilige Zahl
Die Seeligen in jeglicher Weise
Beisammen sind, und ihr Geliebtestes auch,
An dem sie hängen, nicht fehlt; denn darum rief ich
Zum Gastmahl, das bereitet ist,
Dich, Unvergeßlicher, dich, zum Abend der Zeit,

Noch in der Wanderung ist Griechenlands goldene Zeit »ein ewig Lied«, V. 75, StA. II, S. 140, und die Anmerkung zum Pindar-Fragment Vom Delphin bestimmt den goldenen Zustand als »Gesang« im Gegensatz zur »Sprache«, StA. V, S. 284. Vgl. auch »Dann ist die Zeit des Gesangs« StA. II, S. 777, 782.

[94]) Manche Interpreten deuten Gespräch und Gesang inhaltlich, als ein Sprechen und Singen von den Göttern, obwohl ausdrücklich von den Existenzformen Gespräch und Gesang die Rede ist. Allemann verwischt (III, S. 92) den entscheidenden Punkt, wenn er meint, Gesprächsein und Gesangsein seien »im Grunde dasselbe.«

[95]) Beißners Konjektur »daß« aus »das«, V. 95, dürfte im Hinblick auf V. 101 f. gerechtfertigt sein. Anders Allemann III, S. 93 f. »Zeichen« kann jedoch auch Anzeichen bedeuten.

[96]) Die fundamentale Bedeutung der Begriffe »Grund, Zeichen und Geist« ist in der Anmerkung 5 genannten Arbeit entwickelt. Eine kurze Darstellung: Hölderlins Laudes Sueviae, Festschrift für Robert Boehringer (erscheint demnächst). Zum Pflanzengleichnis vgl. auch die Widmung im ersten Band des Hyperion, StA. II, S. 359.

O Jüngling, dich zum Fürsten des Festes; und eher legt
Sich schlafen unser Geschlecht nicht,
Bis ihr Verheißenen all,
All ihr Unsterblichen, uns
Von eurem Himmel zu sagen,
Da seid in unserem Hauße.

Zum Zeichen der Begeisterung, die hier ihren Höhepunkt erreicht, läßt Hölderlin den Satz die Strophenfuge überspringen[97]). Auf dieser Höhe verschwindet die Sinndeutung, die weite Strecken des Gedichts beherrscht hatte, und macht dem reinen Ausdruck der Feier Platz. Dem entspricht das dreifache Thema der Strophe: die Götter werden wirklich kommen, es wird keiner fehlen, das Fest wird sich als Gesang vollziehen.

Das leibhaftige Dasein eines bisher nur Ersehnten spricht Hölderlin stets mit höchstem Pathos aus, seitdem ihm im Zusammentreffen mit Susette Gontard etwas derartiges begegnet ist[98]); denn erst die Realität bestätigt die Richtigkeit des Entwurfs, und sie ist um so nötiger, je weiter dieser gespannt ist. Darum liegt hier auf dem faktischen Kommen der Götter so großes Gewicht (»in Chören gegenwärtig« – »bis ihr . . . da seid«). In ihm werden sie anders als im flüchtigen Wunder oder im verhüllenden Wetter offenbar sein. »Sie sinds, sie haben die Masken abgeworfen«, kann Hölderlin von den beim Richtfest eines Hauses einkehrenden Göttern sagen[99]). Denn das Fest, bei dem das Tagewerk schweigt, bildet schon als solches eine »ewige« Sphäre, in der auch Götter zugegen sein können. Eben darum vollzieht es sich in Gesang und Chor. Der Chor, als der ständig simultane Akkord der Stimmen, ist ein häufiges, sehr genaues Symbol des ewigen Zugleich im entfalteten Gemeingeist. Die »heilige Zahl« aber meint nicht eine bestimmte Zahl, sondern die Ganzheit des Götterkreises, in der keiner fehlt.

Daß Hölderlin Christus, den »Einzigen«, der schon in 'Brod und Wein' vom antiken Götterchor getrennt ist, im Gegensatz zu dem anderen besonders erwähnt, ist nur natürlich. Er bezieht sich dabei auf seine Einladung in der vierten Strophe, die er freilich nur zögernd vorgebracht hatte. In der darauf folgenden Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens hatte er jedoch im Schnellvergänglichen den Ruhigmächtigen erkannt. So kann er jetzt mit Recht sagen: ich rief dich. In der ersten Strophe der zweiten Trias war dies geschehen, in der letzten der dritten erinnert er daran. Die Symmetrie ist ohne Frage beabsichtigt[100]).

[97]) Beißner I, S. 34.

[98]) Hyperion PrA. II, S. 150: »Es war da . . es war in der Welt«. Vgl. Joh. 1, 10: »es war in der Welt«, u. a.

[99]) Der Gang aufs Land, Fortsetzungsentwurf, StA. II, S. 582.

[100]) Beißners Auffassung (I, S. 34, II, S. 634, 646), der »Geliebteste«, den der

Auch diese dritte Strophentrias durchläuft in ihrem Kunstcharakter den Kreis der Töne, wobei sich der Anfang wieder um einen Ton verschiebt: die Erörterungen über die Gesetze des Schicksals und der Liebe (Str. 7) stehen im idealischen Ton, Zeitbild und Festtag (Str. 8) werden naiv genannt und die Feier des Götterchores und Christi (Str. 9) bringt Leidenschaft heroisch zum Ausdruck. Wenn sich die einzelnen Töne von den entsprechenden anderer Triaden zu unterscheiden scheinen, so liegt dies am Grundton der Partie, der idealisch heißen muß, weil nur hier die in der intellektualen Anschauung erfaßte »Einigkeit mit allem, was lebt«, allen besonderen Aussagen ihre Richtung gibt.

Leichtathmende Lüfte
Verkünden euch schon,
Euch kündet das rauchende Thal
Und der Boden, der vom Wetter noch dröhnet,
Doch Hoffnung röthet die Wangen,
Und vor der Thüre des Haußes
Sizt Mutter und Kind,
Und schauet den Frieden
Und wenige scheinen zu sterben
Es hält ein Ahnen die Seele,
Vom goldnen Lichte gesendet,
Hält ein Versprechen die Ältesten auf.

Ein ganz anderer Ton. Nachdem das Höchste ausgesprochen ist, wendet sich der Blick zur Erde, wo die Kriegsfurie wie ein Gewitter abzieht, und nur das Tal noch dampft. Alles Lebendige lebt auf, und die einfachen Verhältnisse (Mutter und Kind, die Ältesten) treten wieder in ihr Recht. Der zentrale Vers ist der Vers 125: »Und schauet den Frieden«. Damit fällt das Themawort zum zweiten und letzten Mal in der 'Friedensfeier' (zum ersten Mal in den »Friedenslauten«, V. 33). Auch hier ist die Symmetrie der beiden Stellen nicht zufällig (letzte Str. der ersten – erste Str. der letzten Trias)[101]).

Dichter zum Fürsten des Festes gerufen hat, sei dieser selbst, kann ich nicht teilen. Das nur einmal gesetzte »rief ich« kann nicht in zwei Fällen: rief ich herbei zum ... und im dritten: rief ich aus zum ... bedeuten (so zuerst Rahn). Auch fällt es schwer, eine »Steigerung der Form«, der eine »Steigerung des Gemeinten« entspräche, zu empfinden. Die ganzen Verse bilden schon die höchste Steigerung des Gedichts und sind im intellektuell-historischen Sinne gegliedert (Abend der Zeit – Fürst des Festes, vgl. S. 170/314).

[101]) Sie ist sogar fast verszahlengenau: die »Friedenslaute« stehen im 33. Vers von vorne, der »Frieden« im 32. Vers von hinten. Derartige Anordnungen, ein barockes Erbe, liebt schon der junge Hölderlin, wofür die Anm. 5 genannte Arbeit verschiedene Belege bringt.

Die Vorstellung endlich, die Friedenshoffnung verlängere das Leben der Greise, ist, wie man weiß, biblischen Ursprungs[102]). Aber sie erhält in Hölderlins Zeitkategorien eine tiefere Bedeutung. In der Synthesis von Zeitlichkeit und Ewigkeit im Frieden muß auch das zeitliche Sterben seine absolute Bedeutung verlieren.

Wohl sind die Würze des Lebens,
Von oben bereitet und auch
Hinausgeführet, die Mühen.
Denn Alles gefällt jezt,
Einfältiges aber
Am meisten, denn die langgesuchte,
Die goldne Frucht,
Uraltem Stamm
In schütternden Stürmen entfallen,
Dann aber, als liebstes Gut, vom heiligen Schiksaal selbst,
Mit zärtlichen Waffen umschüzt,
Die Gestalt der Himmlischen ist es.

Vom Ende her gesehen erscheinen die Mühen der Zeit als Würze des Lebens, wie in der Rhein-Hymne am Ende »süß der Leiden Erinnerung aufrauscht«[103]). Mehr aber gefällt das »Einfältige«, d. h. das Ursprüngliche der ersten, jetzt wiederkehrenden goldenen Zeit[104]). Damit wendet sich der Blick auf das Schicksal der Götter während der Zeit. Denn sie sind die »goldne Frucht«, die dem »uralten Stamm« der ewigen Natur in den »schütternden Stürmen« der Zeit entfallen, von dieser aber, »vom heiligen Schiksaal«, zugleich aufbewahrt – darin liegt wieder die Ambivalenz der Zeit, woher das Oxymoron »zärtliche Waffen« rührt – nun in ihrer »Gestalt«, d. h. in ihrer konkreten Wirklichkeit erscheinen werden[105]).

Wie die Löwin, hast du geklagt,
O Mutter, da du sie,
Natur, die Kinder verloren.

---

[102]) Simeon und Hanna, Luk. 2, 26 ff., von Beißner erwähnt, I, S. 42. Näher liegt wohl 1. Kor. 15, 51: »wir werden nicht alle entschlafen«. Auf Mark. 13, 30 verweist Bröcker a. a. O. S. 327.

[103]) V. 124, StA II, S. 145.

[104]) Einfalt im prägnanten Sinne zuerst in der Vorrede des Thaliafragments, PrA II, S. 53.

[105]) »Gestalt« ist Synonymum für »Zeichen«, womit die faktische Erscheinung im Gegensatz zum »Geist« der Himmlischen gemeint ist. »Zärtlich« ist Leitwort des ewigen, »Waffen« des zeitlichen Seins: In der Zeit ist ein ewiger Bezirk für die Götter ausgespart, wie ähnlich Emilie V. 124 ff. StA I, S. 281.

Denn es stahl sie, Allzuliebende, dir
Dein Feind, da du ihn fast
Wie die eigenen Söhne genommen,
Und Satyren die Götter gesellt hast.
So hast du manches gebaut,
Und manches begraben,
Denn es haßt dich, was
Du, vor der Zeit
Allkräftige, zum Lichte gezogen.
Nun kennest, nun lässest du diß;
Denn gerne fühllos ruht,
Bis daß es reift, furchtsamgeschäfftiges drunten.

Die ewige Natur ist die Urmutter der Götter, ihrer »Kinder«, deren zwei, der Tagesgott und die Erde, wiederum die Eltern der Menschen sind[106]). Der »Feind« aber, der der Natur die Götter gestohlen hat, ist kein anderer als der Mensch, sofern er sich selbstherrlich an die Stelle der Götter setzt (vgl. S. 173 317), wobei er dann freilich zum Zerrbild des Göttlichen, zum »Satyr«, wird[107]). Jener zur Erklärung des »Feindes« meistens angeführte »Geist der Unruh« ist kein Wesen. Er ist allenfalls in den Menschen wirksam, die übrigens ganz im Sinne des Abstammungsverhältnisses nicht Söhne der Natur sind, sondern von ihr nur wie Söhne genommen werden. Der Mensch dieser Art aber »haßt« die Natur – ein Grundthema Hölderlins seit dem 'Hyperion' –; denn er ist »vor der Zeit« aus ihrer Ewigkeit in die Zeitlichkeit getreten, er mußte, zu früh auf sich gestellt, sich absolut setzen und damit die Reife seiner »Menschheit« und ihres echten Natur- und Gottesverhältnisses verfehlen. Am Beispiel der zu früh selbständig gewordenen Völker entwickelt zuerst der Roman die Phänomenologie dieser zweiten, untragischen Vorzeitigkeit[108]). Später fließen Gedanken aus der Theologie des Abfalls ein, worauf wir hier nicht eingehen können. Jedenfalls wurzelt Hölderlins Auffassung vom »unzeitigen Wachstum«[109]) hier und gehört in den größeren Zusammenhang der Begriffe des Ungebundenen, des Irrens, des Exzentrischen, der Selbstherrlichkeit und des Bösen.

---

[106]) So zuerst Der Mensch V. 21 ff., StA I, S. 263, und weiterhin ständig. – Allemann sieht (III, S. 96) unter Verwechslung von Natur und Erde in den »Kindern« fälschlich die Menschen.

[107]) Der »Feind« im selben Sinne: Ihr sichergebaueten Alpen V. 18, StA II, S. 231. Die Titanen, an die Kerényi (II, S. 99) denkt, können nicht gemeint sein, da sie während der Zeit im Abgrund sind, StA II, S. 37 V. 8.

[108]) PrA II, S. 183 ff.

[109]) Wenn aber die Himmlischen V. 94 ff., StA II, S. 225. Eine »unzeitige Geburt« nennt sich Paulus als Saulus 1. Kor. 15, 8.

Am Ende kennt und läßt die Natur den widergöttlichen Teil der Menschheit, wie überhaupt Kennen und Erkennen erst am Abend der Zeit im vollen Sinne möglich sind (vgl. V. 74, 75, 98, 99). An die Schlußverse scheint namentlich ein Wort aus dem Entwurf zum 'Quell der Donau' anzuklingen[110]): »aber die Wildesten ruhten zulezt, als über uns die Macht der Zeiten erfüllt war«. Indessen lassen sie sich aus dem eben angedeuteten Zusammenhang genauer erklären. Das »Furchtsamgeschäfftige« ist wieder der sich absolut setzende Mensch, der »Feind« der Natur, zu dessen Charakteristik u. a. Angst, Sorge und wilde Betriebsamkeit gehören[111]). Er befindet sich in der Form der Zeitlichkeit, die Hölderlin als ein Weggehen von der ewigen Natur versteht (häufigstes Leitwort: Irren). Jetzt wird er »fühllos« ruhen, womit auf die äußerste Entfernung gedeutet ist (Leitwort: Tod). Aber »gerne«; denn auch er wird noch »reifen«. D. h. auch die Vorzeitigen und darum jetzt Nachzeitigen werden noch zeitig werden und den Rückweg in die Natur finden – schon jene erste Darstellung des Problems erwägt diese Möglichkeit[112]) –, und dann erst wird, so muß man ergänzen, die Erfüllung der Zeit vollständig sein. Die apokalyptische Vorstellung vom tausendjährigen Reich mag den Gedanken einer stufenförmigen Welterlösung nahegelegt haben. Jedenfalls deutet der Schluß nicht auf Endkämpfe[113]), sondern auf den absoluten Endfrieden.

Der Tönewechsel der letzten Trias entspricht dem der ersten. Auf das naive Bild der befriedeten Welt folgt die heroisch-leidenschaftliche Versicherung, die Gestalt der Himmlischen sei gefunden, und schließlich die idealische Erhellung des ganzen Zusammenhangs. Diese geht sogar über alles hinaus, was wir bisher gehört haben; denn die Natur, die »älter denn die Zeiten und über die Götter des Abends und Orients« ist[114]), bildet den Grund des ganzen Weltdramas, und die Schlußverse fassen das ins Auge, was auf das Friedensfest noch folgen wird, ehe die Welt im ganzen erlöst ist. Der Grundton der letzten Partie unterscheidet sich aber deutlich von dem der vorhergehenden durch »Ruhe und Bildlichkeit«, »Heiterkeit und Anmuth«, ist also naiv.

Mit der Einschränkung, daß wir über das Gesetz vom Wechsel der Töne noch relativ wenig wissen, kann man den Aufbau der Hymne folgendermaßen beschreiben: Die vier Triaden oder Partien bauen sich jeweils über einem Grundton auf, ihr Wechsel folgt dem Schema: naiv-heroisch-idea-

---

[110]) StA II, S. 688.

[111]) vgl. außer Hyperions Scheltrede namentlich Der Archipelagus V. 241 ff., Der Frieden, V. 33 ff., StA II, S. 110, 7.

[112]) »Nie, oder spät erst« werden die Vorzeitigen »vollendete Natur« werden, PrA II, S. 184.

[113]) Der Vergleich mit dem Schluß der Rheinhymne (Allemann I) führt irre.

[114]) Wie wenn am Feiertage V. 21 f., StA II, S. 118.

lisch-naiv. Der Kunstcharakter wechselt innerhalb der Partie und zwar so, daß jeweils die erste Strophe mit dem Grundton der ganzen Partie beginnt. Die zwölf Strophen zeigen also folgende Kunstcharaktere: naiv heroisch, idealisch – heroisch, idealisch, naiv – idealisch, naiv, heroisch – naiv, heroisch, idealisch.

Die künstlerische Gestalt der Hymne erschöpft sich freilich in diesen Konfigurationen bei weitem nicht. Auf gewisse symmetrische Entsprechungen haben wir schon hingewiesen. Sie reichen jedoch wesentlich weiter; in Gegensatz oder Identität sind Hauptthemen der Strophen symmetrisch aufeinander bezogen:

1. Die Situation hier und heute.	12. Erster Ursprung und fernes Ende des Ganzen.
2. Der Fürst des Festes erscheint.	11. Die Gestalt der Himmlischen erscheint.
3. Abziehendes Wetter, wiederkehrende Tage der Unschuld.	10. Abziehendes Wetter, einkehrender Frieden.
4. Christus damals.	9. Alle Götter mit Christus heute.
5. Christi Weltaugenblick.	8. Das ganze Zeitbild.
6. Feierabend des Zeitgottes.	7. Tagewerk des Zeitgottes.

Über dem Rhythmus der Töne und dem thematischen Gefüge der Beziehungen steht jedoch die Großgliederung, die jeder Partie eine Hauptgestalt zuordnet: der ersten den Fürsten des Festes, der zweiten Christus, der dritten den Herrn der Zeit und der vierten die Mutter Natur. Sie sind die Repräsentanten der Ewigkeit, des Augenblicks, der Zeit und des Grundes von Ewigkeit, Augenblick und Zeit. Die Götterordnung des Gedichts ist die Zeitordnung der Welt, im intellektuell-historischen Horizont wird das geschichtliche Faktum zum mythischen Ereignis. Wenn Hölderlin seinem Verleger schreibt, er möchte Hymnen in Einzeldrucken veröffentlichen, »weil der Inhalt das Vaterland unmittelbar angehn soll oder der Zeit«[115]), so denkt er beim Thema Zeit in erster Linie an die 'Friedensfeier', vielleicht auch an 'Patmos' und den 'Einzigen'. Dem Vaterland gelten unmittelbar 'Die Wanderung' und 'Germanien', auch 'Der Rhein'. Mittelbar geht jedes späte Gedicht beides, Vaterland und Zeit, an.

Bestehendes gut deuten und den festen Buchstaben pflegen soll deutscher Gesang nach dem Schlußwort der 'Patmos'-Hymne. In der metaphysischen

[115]) An Wilmans, 8. Dez. 1803, StA VI, S. 435. – Auf zwei mir während des Drucks bekanntgewordene Aufsätze kann ich nur hinweisen: W. Hof, Zu Hölderlins 'Friedensfeier', Wirkendes Wort, Jg. 6, 1955/6, S. 82–92, und H. Buhr, Der Fürst des Fests, Zeitschr. f. Theologie und Kirche, Jg. 52, 1955, S. 360–392. Beide deuten die Hymne als Christushymne. In Einzelheiten finde ich jedoch manche Verwandtschaft namentlich zu Hof.

Interpretation des historischen Friedens ist Bestehendes gut gedeutet. So gut freilich, daß es in seiner Deutung zu verschwinden droht, daß die Weltwende, die da verkündet wird, nur noch in ihrer Verkündigung zu bestehen scheint. Behält darum das Gedicht trotz seiner auch von Hölderlin nicht wieder so fraglos erreichten Synthese der geistigen Überlieferungsmächte eine letzte Unverbindlichkeit? Das Wort von der Pflege des festen Buchstabens deutet an, worin seine dichterische Verbindlichkeit zu suchen wäre.

Im Endlichen entwirft der Dichter das Bild des Ewigen, nicht um sich in eine Phantasiewelt hinauszuträumen, sondern um das Wesen der Endlichkeit zu gewinnen. Denn nur vor dem Ewigen erscheint es, wie es ist, als Verfall und Verheißung, wie umgekehrt das Ewige nur im Endlichen in seiner Ewigkeit, als Heil und Erfüllung, erscheint. In der Feier des Friedens begreift sich die Zeit als die Möglichkeit zum Frieden. Diese Möglichkeit bliebe jedoch Theorie, wenn sie nicht im sprachlichen Vollzug des Gedichts existent würde. Es geschieht, wie schon angedeutet, dadurch, daß die Ewigkeit des Ausgesprochenen und die Zeitlichkeit des Sprechens stets unterscheidbar bleiben. Der Dichter rät, für Kränze und Mahl zu sorgen, obwohl er schon den Einzug des Gottes in den festlich geschmückten Saal zu sehen glaubt. Er sieht den Meister Feiertage halten, obwohl er den allversammelnden Festtag erst herbeisehnt. Worte wie: jetzt, nun, heute, schon, die ständig wiederkehren, meinen immer einen vorletzten Moment, der für das Kommen des endgültigen Raum läßt. Die Hymne feiert den ewigen Frieden auf zeitliche Weise; denn sie ist aus Sprache gemacht. Im sprachlichen Vollzug ereignet sich der gegenständliche Sinn des Gedichts. Der Dichter bleibt als Dichter der Hymne immer ein wenig »vor der Zeit«, wo sie ewig wird. Dies ist die dritte, weder tragisch-schicksalhafte, noch untragisch-eigenmächtige, sondern dichterische Vorzeitigkeit:

> Vor der Zeit! ist Beruf der heiligen Sänger und also
> dienen und wandeln sie großem Geschike voran.

Die Hölderlin-Forschung der Jahre 1940–1955

Dem einstigen Präsidenten der Friedrich-Hölderlin-Gesellschaft

Von Heinz Otto Burger (Erlangen)

Die Stuttgarter Landesbibliothek hat 1953 als erste Veröffentlichung des Hölderlin-Archivs eine 'Hölderlin-Bibliographie' [1]) der Jahre 1938–1950 herausgegeben. Maria Kohler und Alfred Kelletat führen hier insgesamt 1315, für die Jahre 1940–1950 allein mehr als 900 Titel auf. Der vorliegende Bericht soll darüber hinaus bis 1955 reichen und hätte sich demnach mit knapp gerechnet rund 1000 Veröffentlichungen auseinanderzusetzen. Der Referent, der nicht zu den Hölderlinspezialisten gehört, darf wohl unter solchen Umständen von einem gewissen Punkte an den alten Rechtssatz für sich in Anspruch nehmen: Impossibilium nulla obligatio est.

Eine Hilfe waren ihm die urteilssicheren Forschungsberichte von Adolf Beck in 'Iduna. Jahrbuch der Friedrich-Hölderlin-Gesellschaft', sowie in der Fortsetzung der 'Iduna', dem 'Hölderlin-Jahrbuch' (1947–1954) [2]). Diese vortrefflich redigierten Publikationen stellen auch für die Hölderlinforschung selbst einen Sammelpunkt dar, wie ihn außer der Goetheforschung kein anderes Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft besitzt.

*

Als das einschneidenste Geschehnis der Berichtszeit darf das Erscheinen der ersten Bände der Grossen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe [3]) gelten. Sie wurden im Auftrag des Württembergischen Kultministeriums (und – Band 1 – der Deutschen Akademie in München) herausgegeben von Friedrich Beißner. Band 1, I enthält 'Gedichte bis 1800 Text', Band 1, II 'Lesarten und Erläuterungen'; Band 2, 1 'Gedichte nach 1800 Text', Band 2, 2 'Lesarten und Erläuterungen'; Band 5 'Über-

[1]) Kohler, Marie u. Kelletat, Alfred: Hölderlin-Bibliographie 1938–1950. (Veröffentlichungen des Hölderlin-Archivs. 1.) Stuttgart: Landesbibliothek 1953. (VIII, 103 S. gr. 8°) Karton.

[2]) Iduna. Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft. Hrsg. v. Friedrich Beißner u. Paul Kluckhohn. Jg. 1: 1944. Tübingen: J.C.B. Mohr 1944. (V, 233 S., 1 Facs. gr. 8°) – 1945 u. 1946 nicht erschienen. – Hölderlin-Jahrbuch. Hrsg. v. Friedrich Beißner u. Paul Kluckhohn. Ebda. Jg. 1: 1947. (244 S. gr. 8°); Jg 2: 1948/49. (253 S., 4 Facs., gr. 8°); Jg 3: 1950. (186 S. gr. 8°); Jg 4: 1951. (164 S. gr. 8°); Jg 5: 1952. (167 S. gr. 8°); Jg 6: 1953. (148 S. 1 Taf., 1 Notenbeil., gr. 8°); Jg 7: 1954. (141 S., 1 Taf. gr. 8°) – 1955 nicht erschienen.

[3]) Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: J.G. Cotta; seit Bd 2: Stuttgart: W. Kohlhammer/J.G. Cotta. (4°) Bd 1, 1: Gedichte bis 1800, Text. 1943. (314 S.); Bd 1, II: Gedichte bis 1800, Lesarten u. Erläuterungen. 1943. (S. 317–635 mit Facs.); Bd 2, 1: Gedichte nach 1800, Text. 1951. (VII, 374, 24 S.); Bd 2, 2: Gedichte nach 1800, Lesarten u. Erläuterungen. 1951. (V S., S. 375–1004); Bd 5: Übersetzungen. 1952. (IX, 554 S., 5 Beil.); Bd 6, 1: Briefe, Text, hrsg. v. Adolf Beck. 1954. (VII, 486 S.)

setzungen'; Band 6 'Briefe Text'; diesen jüngsten Band hat Adolf Beck besorgt. Parallel zur 'Großen' läuft die 'Kleine Stuttgarter Ausgabe'[4]), die zwar die Erläuterungen, nicht aber die Lesarten bringt.

Das Echo, insbesondere auf den 2. Band, war zunächst ein fast überschwänglicher Panegyrikus. So schreibt, um nur eine Stimme herauszugreifen, Emil Staiger in der 'Neuen Zürcher Zeitung' vom 24. 11. 1951: »Nun ist die gewaltige Leistung vollbracht, das größte philologische Meisterwerk, das die deutsche Literaturwissenschaft bis zum heutigen Tag zu verzeichnen hat.« Inzwischen haben sich mehr und mehr auch kritische Stimmen gemeldet. Die scharfen Angriffe, die beispielsweise Eduard Lachmann gegen Beißner richtet, sollen hier nicht zitiert werden[4a]). Doch scheinen Unsicherheit und Unbehagen um sich zu greifen und gelegentlich schon Hölderlins Spätwerk selbst in Mitleidenschaft zu ziehen. Man verweist etwa auf den Gesang 'Wie wenn am Feiertage', wo Martin Heidegger (s. unten Anm. 93) in v. 39 der Hs. nicht wie Hellingrath »entwächst«, sondern »entwacht« liest, Beißner (StA. 2, 674) aber »entwächst« wiederherstellt, und zwar unter Bezugnahme auf sieben andere Stellen, die »entwachen« als Schreibfehler aufweisen. In dem strittigen Vers müßte jedoch nicht nur das s, sondern auch das Umlautzeichen weggefallen sein, und die Voraussetzung, die der ganzen Argumentation unausgesprochen zugrunde liegt, mutet etwas absurd an: Hölderlin hätte nach ihr niemals »entwacht« schreiben können, es sei denn eben als Schreibfehler für »entwächst«. Den Kontext liest Heidegger: »im Liede wehet ihr Geist, / Wenn es von der Sonne des Tags und warmer Erde entwacht«; Beißner liest: »im Liede wehet ihr Geist, / Wenn es der Sonne des Tags und warmer Erd entwächst«; dagegen stellt Beda Allemann fest (s. Anm. 96), daß es in der Hs. »Sonn'« heiße, das »und« vor »warmer Erd« aber fehle. Gleich v. 49 scheint dann wieder der Punkt hinter »Völkern« eine Zutat der Herausgeber zu sein (Walter Bröcker, s. Anm. 132); hier müßte man demnach richtigerweise lesen: »die Kräfte der Götter . . . im Liede wehet ihr Geist . . . und Wettern . . ., die . . . hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern des gemeinsamen Geistes Gedanken sind«. Der Unterschied im Sinn ist jeweils nicht unerheblich. Doch mit Recht sagt Hans Pyritz[4b]), der überhaupt viele zugleich hymnisch tönende und sachlich treffende Bemerkungen 'Zur Fortsetzung der Stuttgarter Ausgabe' macht: »Wenn Beißner 'kompiliert' oder 'kontaminiert', so hat es Hellingrath nicht minder getan.« Dabei ist die Fertigkeit, Hölderlinsche Handschriften zu entziffern, von Beißner zweifellos gegenüber Hellingrath wesentlich vervollkommnet worden. Er konnte über finanzielle und also auch technische Hilfsmittel verfügen wie noch kein Philologe in Deutschland und hat rund zwei Jahrzehnte hindurch seine ganze Arbeitskraft, seine ganze Begabung an die Edition gesetzt. Die einzige Frage, die man stellen darf, ist, ob die Aufgabe überhaupt mit den Künsten der Entzifferung, auch in ihrer höchsten Perfektion, endgültig gelöst werden kann. »Es bleibt nun einmal dabei«, sagt Pyritz, »Entzifferung, Deutung, editorische Herrichtung von Hölderlin-Handschriften ist Hexenkunst.« Diese »Labyrinthe von tausendfältig verschlungenen Textgewinden«, diese »Palimpseste« fordern Entscheidungen, die »auf Erkenntnis und Vollzug des Dichterwillens abzielen« und »häufig über das

[4]) Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe. [7 Bde.] Hrsg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: J.G.Cotta; seit Bd 2: Stuttgart: W. Kohlhammer/ J.G.Cotta. (gr. 8°) Bd 1: Gedichte bis 1800. 1944. (386 S., mehr. Facs.); Bd 2: Gedichte nach 1800. 1953. (VII, 539 S., 5 Facs.); Bd 5: Übersetzungen. 1954. (231 S., 3 Facs.)

[4a]) In: Wort u. Wahrheit, Bd 7, 1952, S. 379–381.

[4b]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1953, S. 80–105. Vgl. DVjs. 21, 1943, Referatenheft S. 88 bis 123.

strikt Beweisbare hinausgehn müssen«. An Punkten, wo es auf solche Entscheidungen ankommt, vertraut man sich dann allerdings nur mehr zögernd der Führung Beißners an, seit es communis opinio zu werden scheint, was ein Schüler Emil Staigers, Beda Allemann, ausgesprochen hat: »Man wird Pigenot zugeben müssen, daß Hellingrath den unvergleichlich besseren Blick für die Gesamtheit von Hölderlins Spätwerk besaß, als Beißner in seinen Interpretationsversuchen ihn erkennen läßt« ('Neue Zürcher Zeitung', 13. 3. 1955).

Ist schon die Textgestaltung durch die Interpretation mitbedingt, so sind es erst recht die 'Erläuterungen', obwohl Beißner nur »künftiger Deutung eine zuverlässige Grundlage« liefern will. Gesamterfassung und Einzelerklärung lassen sich gar nicht reinlich scheiden, weil sie bei Hölderlin »einander in ungewöhnlichem Grade wechselseitig voraussetzen« (Pyritz). Eine fatale Folge hat das im Bereich der Fragen, die von Beißner im Schlußkapitel seiner Dissertation 'Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen' [5]) unter dem Titel 'Griechenland und Hesperien' behandelt worden sind. Hier kommt für die Erläuterungen, wie Pyritz in seiner unbeirrbar liebenswürdigen Art formuliert, »eine nicht mehr ganz selbstverständliche Kontinuität der Ansichten als internes Begleitmotiv hinzu«. Die Ansicht von Hölderlins »vaterländischer Wendung«, die Beißner sich in seiner Dissertation erarbeitet hat, ist ein für allemal sein Passepartout für die Spätdichtung Hölderlins. Er hat davon zuletzt wieder bei den Erläuterungen zur 'Friedensfeier' [6]) Gebrauch gemacht und ist dabei auf fast allgemeinen Widerspruch gestoßen. Fritz Rahn, einer der führenden Germanisten der Höheren Schule, spricht von »verquälter Klitterung« und fragt: »Soll es noch einmal dahin kommen, daß die deutschen Gebildeten an einer tiefen und dunklen Dichtung, die von ihren gelehrten Deutern dargestellt vollends zur unlesbaren Hieroglyphe verrätselt wird, unmutig vorübergehen und sie als krankhaft-gewaltsam an die Archive zurückgeben?« ('Stuttgarter Zeitung', 22. 1. 1955).

Gegenüber diesen und manchen anderen Einwänden, von denen ein Teil noch zur Sprache kommen wird, kann man gar nicht nachdrücklich genug betonen, daß Beißner in den vorliegenden Bänden der Stuttgarter Ausgabe sich, um bei dem Bilde von Pyritz zu bleiben, als ein wahrer Hexenmeister erwiesen hat. Sein Text und sein Apparat mit ihren vielen neuen Lesarten werden von nun an das Fundament jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Hölderlin bilden. Nur nach sehr gewissenhafter kritischer Auseinandersetzung mit Beißner wird man künftig anders als er lesen dürfen. Diese Auseinandersetzung läßt sich vor allem dort nicht umgehen, wo Beißners Texterstellung abhängig ist von seiner Interpretation. Ihren »Selbstwert ... als klassisches Zeugnis reifster Editionskunst, als Markstein der literarischen Entdeckungsgeschichte, als Denkmal gelehrter Werktreue« wird die Stuttgarter Ausgabe »für immer bewahren« (Pyritz).

Die zweibändige 'Leseausgabe' von Hölderlins Werken [7]) im Atlantis-Verlag verdankt Emil Staiger ihre Richtlinien und eine Einleitung über Hölderlins Prophetie (22 S.; vgl. unten S. 217/361). Der Text fußt auf den beiden kritischen Gesamtausgaben von Hellingrath-Seebaß-Pigenot und von Zinkernagel sowie auf der kritischen Ausgabe 'Hölderlins späte Hymnen. Deutung und Textgestaltung'

---

[5]) Beißner, Friedrich: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart: J.B.Metzler 1933. (194 S. gr. 8°)

[6]) Hölderlin, Friedrich: Friedensfeier. Hrsg. u. erläut. v. Friedrich Beißner. (Bibliotheca Bodmeriana. IV.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1954. (45 S. gr. 8°; 1 Facs.).

[7]) Hölderlin, Friedrich: Werke. 2 Bde. Bd 1: Gedichte, Einleitung v. Emil Staiger; Bd 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze. Zürich: Atlantis-Verlag 1944. (456, 423 S. 8°)

von Arthur Hübscher[8]). Von der Stuttgarter Ausgabe konnte nur der 1. Band mit zu Rate gezogen werden. Dagegen hat Ernst Müller in seiner Ausgabe bei Kohlhammer[9]) die Gedichttexte, abgesehen von Gruppierung und Rechtschreibung, durchweg nach Beißner eingerichtet. Den Aufsätzen und Aufsatzentwürfen, die sich in der Atlantis-Ausgabe finden, mißt Müller keine allzu große Bedeutung bei. So gibt er statt dessen eine Briefauswahl. Die lebendig geschriebene Einleitung (137 S.) verrät einen hervorragenden Kenner von Hölderlins Werk. Sehr nützlich sind die oft ausführlichen Anmerkungen zu jedem Gedicht und Brief. Gegenüber den vielumworbenen Geheimnissen später Hymnenbruchstücke wahrt sich Müller dieselbe nüchterne Vorurteilslosigkeit wie gegenüber den Philosophischen Fragmenten. Es wirkt im Rahmen der sonstigen Hölderlinliteratur fast schockierend, wenn Müller erklärt, das Bruchstückhafte verleihe jenen Versen »eine Dunkelheit, die in sich selbst leuchtet, gleichsam als ob es etwas Geoffenbartes wäre und vom dichterisch erregten Griffel in der Eingebung niedergeschrieben sei. In Wirklichkeit aber sind die Bruchstücke Zeugnisse für ein Schaffen, dem nur immer kürzere Helligkeits- und Bewußtseinsstrecken beschieden waren« (Sperrdruck geht hier wie im folgenden fast überall auf den Referenten zurück).

*

Die letzte umfassende Biographie in deutscher Sprache ist Das Leben Friedrich Hölderlins von Wilhelm Michel[10]). In diesem Buch besitzen wir die reife Frucht jahrzehntelangen Umgangs mit Hölderlins (s. unten S. 190/334). Obwohl biographische Forschung heute in der Literaturwissenschaft die Rolle des Aschenputtels spielt, hat sie doch auch zur Lebensgeschichte Hölderlins einige wichtige Ergänzungen seit 1940 beigebracht. Hölderlins Vater wird uns aus den Archivfunden, die Ernst Müller gelungen sind, zum erstenmal einigermaßen greifbar[11]). Als »eine junge schöne Witwe ... voller Anmuth«, die »sehr vernünftig zu seyn« scheint, taucht die Mutter 1780 in einem Tagebuch auf, das Adolf Beck für seine Mitteilungen 'Aus der Umwelt des jungen Hölderlin'[12]) verwertet hat. Andere von Beck kommentierte Dokumente geben der Gestalt des Stiefbruders, des späteren Hofdomänenrats Carl Friedrich von Gok neues, nicht allzu vorteilhaftes Licht[13]). Für die Tübinger Studentenjahre zieht Beck[14]) aus Stammbucheintragungen den Schluß, Hölderlin scheine enge Beziehungen zu revolutionär gesinnten Studentenzirkeln gehabt zu haben. »Vielleicht ist – auch nach dem Weggang der Freunde Neuffer und Magenau im Herbst 1791 – die ganze Reihe der Tübinger Hymnen stärker, als wir es heute im einzelnen greifen können, einer konkreten Gemeinschaft verpflichtet, deren Sprecher Hölderlin war« und die in »einem geistig-politischen Erneuerungsglauben und -willen« gründete. An verschiedenen Punkten zeigt sich heute die Neigung, den politischen Einschlag in Hölderlins dichterischer Vorstellungswelt stärker in Betracht zu ziehen: sie findet

---

[8]) Hölderlin, Friedrich: Späte Hymnen. Deutung u. Textgestaltung v. Arthur Hübscher. München: R. Piper & Co. 1942. (101 S. gr. 8°)

[9]) Hölderlin, Friedrich: [Werke. 2 Tle:] Gedichte; Hyperion, Empedokles, Briefe. Hrsg. u. eingel. v. Ernst Müller. Stuttgart: W. Kohlhammer 1952. (556, 576 S. 8°)

[10]) Michel, Wilhelm: Das Leben Friedrich Hölderlins. Bremen: C. Schünemann 1940. (580 S., 8 Taf. 8°) – 6./8. Tsd. Ebd. 1942; 9./11. Tsd. Ebd. 1949. (540 S., mehr. Taf. 8°)

[11]) In: Zeitschr. f. Württ. Landesgesch. Jg 6, 1942, S. 414–473; vgl. auch: Schwäbische Profile. Stuttgart: W. Kohlhammer 1949, S. 37–42.

[12]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 18–46.

[13]) Aus den letzten Lebensjahren Hölderlins. In: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 15–47.

[14]) Vgl. Anm. 12.

in Becks vorsichtigen Feststellungen eine Stütze. Am weitesten geht hier Helmut Gumtau mit seinem 'Versuch einer vergleichenden Deutung' von 'Goethe und Hölderlin'[15]) unter dem Gesichtspunkt, daß beider Dichtung »das Erlebnis der Revolution bewältigt«. Die Arbeit stammt geistig unverkennbar aus der Sowjetzone, was uns aber nicht hindern dürfte zu prüfen, was von ihrer Blickrichtung und Beweisführung für die Wissenschaft fruchtbar gemacht werden kann.

Briefe und Dokumente über die Begegnung mit Schiller sind in 'Schiller und die Romantiker', eingeleitet von Hans Heinrich Borcherdt[16]), zusammengestellt. Beck hat das Fehlende aufgeführt[17]). Die kritische Auseinandersetzung mit Borcherdts Einleitung (S. 111–144) nimmt er im Jahrbuch zum Anlaß nachzuweisen, daß »das pädagogische Fiasko« in Waltershausen, »verbunden mit einer Erschöpfung der Nerven infolge der aufreibenden Acht auf den Knaben . . . Hölderlin den ersten 'Knacks' gegeben und dazu beigetragen« habe, »das Verhältnis zu Schiller zu belasten und zu verbiegen«. »Ein erster starker pathologischer Schub führte . . . um die Jahreswende 1794/95 zum nervlichen Zusammenbruch in seiner Erziehertätigkeit, im ersten Halbjahr 1795 zum Zusammenbruch seines . . . Verhältnisses zu seiner Umwelt in Jena, zum schizothymen Gefühl der Isolierung und schließlich zu der überstürzten Flucht.«

Über die Familie Borckenstein als 'Die Familie der Diotima' berichtet Jürgen Isberg[18]). Im Mittelpunkt steht Susettes Vater, Hinrich Borckenstein, der Dichter des 'Bookesbeutel'. Die Reise, die Hölderlin mit Susette Gontard und Wilhelm Heinse zusammen 1796 nach Bad Driburg führte, wird uns aus Erich Hocks[19]) sorgfältig dokumentierter Schilderung lebendig.

Eine völlig andere Welt umgab Hölderlin am Hof des Landgrafen von Hessen in Homburg. Das Bild, das bei Ernst Georg Steinmetz[20]) entsteht, vertiefen die interessanten Studien von Werner Kirchner über den Hochverratsprozeß gegen Sinclair im Jahr 1805[21]) und über das Testament der Prinzessin Auguste von Hessen-Homburg[22]).Vielleicht wird die schicksalhafte Bedeutung von Hölderlins Person für das Leben der Prinzessin etwas übertrieben. Kirchner scheint zuweilen mit seinem psychologischen Scharfsinn den Quellen mehr abzugewinnen, als sie tatsächlich hergeben. Die ungeheure Wirkung, die 'Hyperion' auf die Prinzessin und ihren Kreis ausübte, kann jedoch nicht angezweifelt werden. Um Sinclair braut Verschwörerluft, phantastische Aspirationen werden von Intrigen und Denunziationen durchkreuzt. Kirchners Arbeit darüber ist für die allgemeine Kulturgeschichte der Jahrhundertwende noch aufschlußreicher als für die spezielle Hölderlinforschung.

Im Mai oder Juni 1800 nimmt Hölderlin Abschied von Homburg, um erst vier Jahre später als Kranker zurückzukehren. Dazwischen liegen die Aufenthalte in

---

[15]) Gumtau, Helmut: Goethe und Hölderlin. Versuch einer vergleichenden Deutung. Düsseldorf: Progreß-Verlag o. J. (39 S. 8°)

[16]) Schiller und die Romantiker. Briefe u. Dokumente. Hrsg. u. eingel. v. Hans Heinr. Borcherdt. Stuttgart: J.G.Cotta 1948, S. 654–724.

[17]) In: Euphorion. Bd 45, 1950, S. 261–263; Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 154–162.

[18]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1954, S. 110–127.

[19]) Hock, Erich: »Dort drüben in Westfalen.« Hölderlins Reise nach Bad Driburg mit Wilhelm Heinse u. Diotima. (Der Schatzkamp 9.) Münster: Regensberg 1949. (82 S., mehr. S. Abb. 8°)

[20]) Steinmetz, E. G.: Hölderlin und Homburg. Bad Homburg v.d.H.: Staudt 1950. (75 S., 2 Taf 8°)

[21]) Kirchner, Werner: Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair. Ein Beitrag zum Leben Hölderlins. Marburg: Simons-Verlag 1949. (163 S. gr. 8°)

[22]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1951, S. 68–120.

Hauptwil (Anfang 1801) und Bordeaux (Anfang 1802). Was Isberg für die Familie Borckenstein, Hock für die Reise nach Westfalen geleistet haben, verdanken wir für die Familie Gonzenbach und Hölderlins Schweizer Eindrücke Lothar Kempter[23]). Adolf Beck teilt zwei 'Vorarbeiten zu einer Hölderlin-Biographie' mit, die sich auf 'Hölderlins Rückkehr von Bordeaux' beziehen[24]). Auch in die Verhältnisse in Bordeaux erhalten wir Einsicht. Auf der Heimreise dürfte Hölderlin Paris besucht haben. »Die Irrwanderung durch Frankreich ist Gerücht.« Dokumente 'Aus den letzten Lebensjahren Hölderlins', von Beck publiziert und erläutert[25]), zeigen, daß die erste Hölderlin-Biographie von Christoph Schwab (1846) stark abhängig war von einem »familientendenziös gefärbten« Lebensabriß aus der Feder Carl Goks und damit einen »biedermeierlich harmonistischen« Zug in das Hölderlinbild des 19. Jahrhunderts hineintrug. Unser Jahrhundert hat ein ganz anderes Hölderlinbild gewonnen. Aber vielleicht schwingt das Pendel schon wieder zurück. Auch die jüngste Forschung, werden wir sehen, hebt einen Zug in Hölderlins Werk hervor, der cum grano salis »biedermeierlich« genannt werden könnte, zumal im Hinblick auf die Entwicklung, die dieser Begriff in der Mörike- und Stifterforschung erfuhr, seitdem ihn Paul Kluckhohn in die Literaturgeschichte übernommen hat.

*

Wilhelm Michel geht es mit seinem Buch 'Das Leben Friedrich Hölderlins' (s. Anm. 10) nicht so sehr um die äußere Lebensgeschichte als vielmehr um »Hölderlins Daseinsgeheimnis«. Dieses findet er in Hölderlins »Lebensmangel«, d. h. in »jener geheimen Unvollzogenheit seiner Persönlichkeit, die ... als das heilig Ungesättigte seines Naturells früh erscheint. (Hier dürfte, wenn unsre Welt mehr Wissen vom Menschen und mehr Ehrfurcht hätte, das Wort: das 'Pathologische' stehen.) Ihm ist von daher die Auswanderung vertraut als Streben nach Ergänzung, als begeisterte oder leidvolle Hingerissenheit, als Entselbstung, als Suche nach dem übergreifenden Bewußtsein statt der versagten Lebenserfüllung im plastischen Sein« (S. 393). Das Diotima-Erlebnis und Hölderlins Auffassung der Liebe wie auch seine Auffassung der Bildung und seine Göttersuche deutet Michel aus der »Daseinsnot«. Es ist Hölderlins Tragik, »daß er nicht Gott fand, sondern nur die Götter und die um das Ich nicht wissende Natur« (S. 83), weil er »die Einmaligkeit und Endgültigkeit der Erscheinung Christi verleugnete« (S. 437).

Der »Auswanderung« entspricht auf der 'exzentrischen Bahn' der Bildung die Rückkehr zum Eigenen. Darunter versteht Michel merkwürdigerweise die eigene Zielsetzung, die gerade das Wesensfremde sich zu eigen macht. Michel hat für diese Rückkehr 1923 den Ausdruck »abendländische Wendung« geprägt, der seitdem in der Hölderlinliteratur eine entscheidende Rolle spielt. Manche Autoren sprechen freilich mit einem – anders gemeinten – Ausdruck Hölderlins von der 'vaterländischen Umkehr'. Der epochemachende Aufsatz von Michel findet sich wieder abgedruckt in 'Hölderlins Wiederkunft'[26]). Für die Wendung oder Umkehr, die Hölderlin im ersten Jahr des neuen Jahrhunderts vollzieht, gilt der Brief an Böhlendorff vom 4. 12. 1801 als das entscheidende Dokument. Michel hat seinen Inhalt folgendermaßen paraphrasiert: »Das Nationelle der Griechen ist unser Erworbenes; unser Nationelles ist das Erworbene der Griechen; die Griechen über-

[23]) Kempter, Lothar: Hölderlin in Hauptwil. St. Gallen: Tschudy 1946. (101 S., mehr. Taf. gr. 8°)
[24]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 72–97; 1951, S. 50–67.
[25]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 15–47.
[26]) Michel, Wilhelm: Hölderlins Wiederkunft. Wien: Gallus-Verlag 1943, S. 57–109.

treffen uns in dem, was uns angeboren ist; wir werden sie übertreffen können in dem, was ihnen angeboren war. Ausgangspunkt und Strebensziele bei ihnen und uns sind sich paarweise entgegengesetzt . . . Wir sind von Natur nur allzu gebändigt, allzu kalt und besonnen. Unser Streben muß daher, im Gegensatz zum Griechen, der Besinnung suchen mußte, vielmehr die Leidenschaft suchen und alle Stürme des Geschicks.« Auf die Abwandlung von Michels These durch Beißner wird später noch einzugehen sein. Auch Beißner betont: »Hölderlins Wille und Weg war der von der Nüchternheit zum heiligen Pathos.«

Ernst Müllers 'Hölderlin'-Monographie [27]) setzt sich aus einer Folge tiefdringender 'Studien zur Geschichte seines Geistes' zusammen. Am selbständigsten und förderlichsten sind die Studien über 'Kant und die Tübinger Stiftsphilosophie', 'Fichte und Hölderlin', 'Schelling und Hölderlin' und über 'Die Heimat-Landschaft in den Elegien'. Von den mancherlei wertvollen Einzelheiten sei nur der Katalog der von Hölderlin hinterlassenen Bücher genannt (S. 20–25). Zur Ergänzung dienen drei ihr Problem im höchsten Grad klärende Arbeiten, von Alfred Schlagdenhauffen: 'L'expérience platonicienne de Hoelderlin' [28]), von Theodor Haering: 'Hölderlin und Hegel in Frankfurt. Beitrag zur Beziehung von Dichtung und Philosophie' [29]) und von Johannes Hoffmeister: 'Hölderlin und die Philosophie' [30]).

Leider ist der großangelegte Versuch von Walter Hof, 'Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt' [31]) zu begreifen, nicht recht geglückt. Hölderlin gilt hier als »der einzige große Dichter des metaphysischen Idealismus«. Der Ausgang von einer Interpretation der Philosophischen Fragmente zwingt Hof bei seiner eigentlichen Stiluntersuchung zu m. E. wenig fruchtbaren Abstraktionen. »Die beiden . . . Begriffe des Übergangs und der Umkehr sind die zentralen Begriffe in Hölderlins ganzem Denken. . . . Von hier aus wird uns deutlich werden, warum Inversion (Umkehr) und Enjambement (Übergang) Hölderlins bevorzugte Stilmittel sind, warum gerade sie entscheidend dazu beitragen, seinen Gedichten den eigentümlichen Hölderlinschen Ton zu geben.« Das läßt sich natürlich durchaus hören, führt aber noch nicht sehr weit; so geht Hof besonders auf Theorie und Praxis der 'Töne' ein (vgl. n. S. 197 f., Corssen). Am anregendsten finde ich 'Das Wort. Allgemeines' mit dem Vergleich zwischen Hölderlin und Rilke (S. 317 ff.). Was dagegen beispielsweise über »das vornehmste Hölderlinsche Naturbild für alles Lebendige: das Blühen« gesagt wird, ist dürftig. Wesentlich mehr verspricht hier der originelle Ansatz, den Clemens Heselhaus zur Analyse des »imaginativen Nexus der poetischen Bilder« bei 'Hölderlins idea vitae' nimmt [32]). Auf diese hat Herder und mehr noch, »ohne daß der Weg sichtbar wäre«, Oetinger eingewirkt. Sie bestimmt die Hölderlinsche Symbolik des Lebens: die Metaphern vom Keimen, Sprossen und Knospen, die Bildzeichen der Pflanze und des Feuers, des Pilgers und des Wanderers, die Phänomene der Verjüngung und Verwandlung. Es wäre zu wünschen, daß es Heselhaus nicht bei seinen vorläufigen Andeutungen bewenden ließe. (Vgl. Anm. 112, Robert Minder.)

---

[27]) Müller, Ernst: Hölderlin. Studien zur Geschichte seines Geistes. Stuttgart: W. Kohlhammer 1944. (691 S. 8°)

[28]) In: Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Etudes Philosophiques, 1946, S. 53–80.

[29]) In: Hölderlin, Gedenkschrift zu s. 100. Todestag. Hrsg. v. Paul Kluckhohn. Tübingen: J.C.B.Mohr 1943, S. 174–202.

[30]) Leipzig: F. Meiner 1942. (172 S. 8°) – 2. Aufl. 1944.

[31]) Meisenheim: Westkulturverlag 1954. (423 S. 8°)

[32]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1952, S. 17–50.

Johannes Kleins 'Hölderlin in unserer Zeit' [33]) schätzen wir als Bekenntnis und als ansprechende, gehaltvolle Einführung. Daß auch das Ausland in wachsendem Maß Interesse nimmt, beweisen die gewichtigen Monographien von Rodolfo Bottachiari, 'Hölderlin' [34]), und Ernest Tonnelat, 'L'oeuvre poétique et la pensée religieuse de Hölderlin' [35]). Die Niederlande haben sich, wohl zum erstenmal, mit einer Groninger Dissertation in die Hölderlinforschung eingeschaltet. Madeleine Tijdens-Plet behandelt unter dem Obertitel 'J. Chr. Fr. Hölderlin' 'Das Problem der Lebensüberschreitung in seinem Werke' [36]). Hölderlins Dasein und also auch seine Dichtung erscheinen hier als zutiefst bestimmt durch das gegensätzliche Streben nach »Lebensüberschreitung« einerseits und »Lebenserfüllung« in der »Lebenstotalität« andererseits. Das entspricht der These, auf die Michels Biographie sich gründet, daß die »versagte Lebenserfüllung« Hölderlin zu verschiedenen Weisen der »Auswanderung« getrieben habe. Die Spätlyrik aber sieht Madeleine Tijdens-Plet von der 'Sehnsucht ins All zurück' übergehen zu dem Wunsch nach 'Bleiben im Leben'. »Hölderlins Wille und Weg« führt durchaus nicht »zum heiligen Pathos«, sondern vielmehr zum »'klassischen' Lob des gesetzten, sinnigen Erdenlebens, das in einem mittelbaren Verhältnis zu Gott steht«.

Es macht nun aber ja die besondere Eigenart von Hölderlins Dichtung aus, daß die Welt, in der seine Seele lebt, seine seelische Wirklichkeit, immer auch eine mythische Wirklichkeit ist. Über 'Hölderlin und seine Götter' besitzen wir das grundlegende Werk von Paul Böckmann [37]) aus dem Jahr 1935. In einem Beitrag zur Hölderlin-Gedenkschrift 1943 (s. Anm. 29) geht Böckmann nochmals auf die »Erneuerung des mythischen Verhaltens« durch Hölderlin, auf 'Hölderlins mythische Welt' (S. 11–49) ein. Die Glaubensinhalte treten hier an Bedeutsamkeit zurück hinter »die gestaltende Kraft des Glaubens selbst, durch die sich das mythisch-dichterische Sprechen zu erneuern vermag«. Dagegen wirft ein gleichzeitig erschienenes Buch über 'Das Mythische in der Dichtung Hölderlins' von Hans Gottschalk [38]) die Frage auf, wie weit es Hölderlin gelungen sei, nicht bloß mythisch-dichterisch zu sprechen, sondern einen echten Mythos zu schaffen, in dem »eine neue und gewaltige Erfahrung von der Wirklichkeit des Göttlichen ... lebendige Gestalten, Bilder und Ordnungen des religiösen Lebens – seien es die alten – neu heraufführt«. Gottschalk, der 1941 mit 29 Jahren als Soldat gefallen ist, schildert aus innerer Betroffenheit in fast dramatischer Weise Hölderlins Ringen um einen solchen Mythos als den Sinn seines Lebens und Dichtens. Wie er die Frühen und Späten Hymnen wertet, wird noch zu besprechen sein. Seit der Zeit des 'Hyperion' ist nicht eigentlich »das Göttliche selbst der Gegenstand von Hölderlins Dichtung, sondern das wahrhaftige Bild von irgendeiner Aktion, die das Göttliche in die Wirklichkeit herabbringt ... Göttliche oder menschliche Handlung (*δρᾶμα*) in diesem Sinne erkennen wir als das endgültige Thema von Hölderlins Dichtkunst«. So haben wir zu fragen, »welche Bilder Hölderlin ... für den Weg des erstrebten Heiles, für die Vermittlung zwischen den entfernten Welten zu finden vermocht hat«. Im Lufthauch und in der Stille rührt ihn das Göttliche an, in der Liebe, im Tod. 'Der Tod des Empedokles' wird nach seinen drei Fassungen von Gottschalk genau analysiert. Zuletzt tritt Empedokles in Manes »das heilig

---

[33]) Köln: H. Schaffstein 1947. (140 S. 8°)
[34]) Rom: Perrella 1945. (215 S. 8°)
[35]) Paris: Didier 1950. (368 S. 8°)
[36]) Groningen: Oppenheim 1949. (132 S. 8°)
[37]) München: C. H. Beck 1935. (465 S. 8°); vgl. mein Referat in DVjs. 18, 1940, S. 110–114.
[38]) Stuttgart: J. G. Cotta 1943. (291 S. 8°)

überlieferte Wissen der Menschen von dem Wesen der Heilande« gegenüber. Er besteht, an diesem Maßstab gemessen. Und doch ist das Heilandbild des Empedokles Hölderlin »zu keiner Anbetung, zu keinem wirklichen Hymnus nütz«. In den Späten Hymnen geht sein Ringen weiter, bis er sich in 'Patmos', ein Gescheiterter, bescheidet.

'Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung' wird von Ulrich Hötzer[38a]) sorgfältig untersucht. Herakles, zunächst »Urbild der Selbstvollendung«, steht seit der Rhein-Hymne »als Gestalt gewordener Ausgleich zwischen göttlicher Schicksallosigkeit und menschlicher Schicksalsgebundenheit am Beginn der allumfassenden Versöhnung der geschiedenen Bereiche, ja er ist es, der diesen Höhepunkt im dialektischen Gang der Geschichte als 'Reiniger' im weiten Sinne einleitet.« Dagegen möchte Louis Wiesman 'Das Dionysische bei Hölderlin und in der deutschen Romantik'[39]) nicht als mythologische, sondern als »rein psychologische Erscheinung« begreifen. Er macht an 'Hyperion' manche feine Beobachtung, umgrenzt aber niemals klar das Wesen des »Dionysischen«. Für Walther Rehm[40]) tritt wie bei Novalis und Rilke auch bei Hölderlin das »Orphische« in Erscheinung. Rehm verfolgt »den tiefen, fast notwendigen Wechselbezug« zwischen »Selbstauffassung des Dichters und dichterischem Totengedächtnis«; Orpheus gilt ihm dafür als »mythische Metapher«. »Ungenannt und unsichtbar« ist dieser überall in Hölderlins Werk gegenwärtig. Wie um eine geheime Mitte kreisen um Orpheus die Aussagen Hölderlins über sich selbst und über Wesen und Amt des Dichters. Eine glanzvolle, ältere Studie von Rehm über 'Tiefe und Abgrund in Hölderlins Dichtung' (Gedenkschrift 1943; S. 70–133) fixiert den Scheitelpunkt eines weiten Bogens, der von der Bibel, der Mystik, dem schwäbischen Pietismus bis Baudelaire und Nietzsche reicht. Hans Schwertes Untersuchung 'Aorgisch'[41]) vermag dem Bild noch weitere Lichter aufzusetzen. Was bei Tijdens-Plet und schon bei Michel als eine Weise der »Lebensüberschreitung« aus »Lebensmangel« erscheint, wird von Rehm als ein δρᾶμα im Sinne Gottschalks gedeutet, als ein immer stärker werdender Zug, den der »heilig schöpferische Abgrund und seine numinose Tiefe« auf Hölderlin »wie auf jeden wahrhaft großen Menschen« ausübt. Diesen Abgrund nennt Hölderlin 'Mutter Erde' und 'Vater Saturn'. Von 'Hyperion' zu 'Empedokles' steigert sich die Sehnsucht, 'liebend unterzugehen'. Seitdem sind »alle Hindernisse vom Strudel dieses zur letzten Teilnahme am Göttlichen drängenden, hinwegjauchzenden Lebens überwältigt und fortgeräumt«, wie die Ode 'Stimme des Volks' bezeugt. Damit aber entdeckt sich Hölderlin auch das andere Gesicht des 'zweigestalten' Abgrunds: das Ungebundene, Wilde, Chaotische droht zerstörend aus ihm heraufzudringen, verkörpert in den Titanen. »Es ist das Problem des Bösen, mit dem sich Hölderlin jetzt auseinanderzusetzen hat.« »Hölderlin sucht den Titanen und ihrem Kampf den tieferen Sinn zu geben und sie in sein Weltbild, seine Theogonie einzufügen.« »Die Motive sind nicht mehr zur gültigen Ausformung gelangt.« Rehm schließt (S. 120) den Hölderlin selbst betreffenden Teil seiner Abhandlung: Gott »verlangt die Hingabe und mitten im Dunkel und in der Gefahr das Vertrauen –

> Vorwärts aber und rükwärts wollen wir
> Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
> Auf schwankem Kahne der See

[38a]) Diss. Tübingen 1950; Stuttgart: W. Kohlhammer 1956 (178 S. 8°).
[39]) Basel: B. Schwabe & Co. 1948. (149 S. gr. 8°)
[40]) Rehm, Walther: Orpheus. Der Dichter u. die Toten. Düsseldorf: L. Schwann 1950, S. 149–376.
[41]) GRM, NF 3, 1953, H. 1, S. 29–38.

– über einer unergründlichen Tiefe, über dem Abgrund«. Die drei letzten der mit 'Reif sind, in Feuer getaucht' beginnenden Verse geben demnach, um an Tijdens-Plet anzuknüpfen, einer Möglichkeit des 'Bleibens im Leben' Ausdruck, wie sie Hölderlin der 'Sehnsucht ins All zurück' am Ende abgewonnen hat.

Rehm macht die seelische Wirklichkeit auch in dem sichtbar, was Hölderlins Dichtung als mythische Wirklichkeit darstellt, als Mutter Erde, Vater Saturn und die Titanen. Von 'Hölderlins Titanenmythos' will Arthur Häny [42]) uns ein allzu geschlossenes Bild geben; er schaltet deshalb mit den Worten des Dichters nicht selten freier als erlaubt ist. Die Arbeit überzeugt, wo sie neben dem ontologischen Grund des Titanenmythos in der Existenz des Bösen auch die zeitgeschichtliche Wurzel in Hölderlins Stellung zur Französischen Revolution, d. h. in seiner späteren Ablehnung des 'Jakobinertums' aufweist.

*

'Hyperion' wird von Hans Heinrich Borcherdt in seinem Buch 'Der Roman der Goethezeit' [43]) auf Gehalt und Gestalt hin analysiert und mit den Bildungsromanen der Hochklassik und Hochromantik verglichen. »Die höchste Bildungsstufe der menschlichen Existenz, in die Hyperion eingeht, ist nicht eine Kalokagathia im Sinne des Humanitätsideals, sondern die ehrfurchtsvolle Eingliederung in den Kreislauf der Natur mit ihren Spannungen und mit ihrer All-Einheit.« »Das letzte Ziel ist hier ein Bewußtsein, in dem Ethik, Ästhetik und Metaphysik zusammenfließen.« Unter eine andere Perspektive stellt Hermann August Korff den 'Hyperion' [44]). Die Bedeutung des Werkes wird dabei m. E. besser sichtbar. Mit 'Hyperion' erscheint erstmals im deutschen Roman der Mensch, »dessen Leiden wesentlich begründet sind in Vorstellungen über den gegenwärtigen Zustand der 'Menschheit' . . . Hyperion zuerst hat eine bewußtermaßen geschichtliche Existenz«. »Niemand erlebte die Enttäuschung durch die Französische Revolution leidender als der Dichter des 'Hyperion', und der Kampf zwischen den beiden Richtungen des Rousseauismus, der äußerlich politischen und der innerlich kulturellen, bildet eines der Hauptmotive seiner Dichtung.« Alabanda repräsentiert die Französische Revolution, Hyperion die deutsche Romantik. »Der heimliche Genius ihrer Freundschaft heißt Rousseau.« Hyperion versteht die von Rousseau gepredigte Rückkehr zur Natur »in einem tief religiösen Sinn«. Die »dynamische Naturvorstellung« des Sturm und Drang wird bei ihm zu einer »statisch-idyllischen«. Statt der Sophoklesverse hätte Hölderlin seinem Roman auch die Goetheverse voranstellen können: Selig, wer sich vor der Welt / Ohne Haß verschließt, »denn genau das ist der Gemütszustand dieses romantischen Eremiten«. Er gelangt zu der »Seligkeit der reinen Kontemplation, in der der Mensch sich über alles persönliche Wollen und alles Erdenleid erhebt, um jene unio mystica mit der Welt zu vollziehen, die die eigentliche Religion der Romantik war«. Korff hätte hier auf den Rousseau der 'Rêveries' hinweisen können, zu dem Hölderlin immer wieder zurückkehrt. Aus den Desperados um Alabanda scheinen später die Titanen zu werden [45]).

Zum Schlußsatz des 'Hyperion' bemerkt Borcherdt, man könne ihn »auch aus dem Prinzip der Inversion heraus deuten, indem die Endentwicklung von

---

[42]) Zürich: Atlantis-Verlag 1948. (118 S. 8°)
[43]) Urach: Port Verlag 1949, S. 334–362.
[44]) Korff, H. A.: Geist der Goethezeit. Bd 3: Leipzig. J. J. Weber 1940, S. 101–128.
[45]) vgl. Häny, sowie Beck in: Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 170.

Hyperions Jugend in den ersten Büchern des Romans vorweggenommen ist, so daß die Fortsetzung, auf die am Schluß hingewiesen wird, am Anfang zu finden ist«. Borcherdt bezieht sich damit auf den gescheiten, wenn auch nicht durchweg überzeugenden Beitrag von Wilhelm Böhm zur Hölderlin-Gedenkschrift 1943 (S. 224–239): ' 'So dacht' ich. Nächstens mehr'. Die Ganzheit des Hyperionromans.' »Eine Umkehrung aller Gesetze der Epik . . . ist hier erstrebt, die meines Wissens kein literarisches Gegenstück hat.« In der modernsten Erzählkunst mit ihrer Tendenz zur Aufhebung der Zeit ließen sich wohl Gegenstücke finden.

Kurt Hildebrandt wird allenfalls noch 'Hyperion' gerecht, wenn er als George-Jünger in seinem Aufsatz 'Hölderlins und Goethes Weltanschauung, dargestellt am Hyperion und Empedokles'[46]) für das Gemeinsame Goethes, Hölderlins und der Griechen die »Gestalt« erklärt, die Schönheit, die »beide Pole in sich trägt: die Schönheit des Allganzen, des geordneten Kosmos . . . und die Schönheit der Einzelgestalt, des irdischen Leibes, des geliebten Menschen«. Als »Verleiblichung des Göttlichen« ist sie »der höchste dem Menschen zugängliche Weltsinn«.

Mit 'Hyperion' befaßt sich auch eine der detaillierten Untersuchungen von Wolfgang Schadewaldt über 'Hölderlin und Homer'[47]). Die Homerfeier im Thalia-Fragment beweist, »daß Homer auf Hyperions Stufenweg neben der Liebe zu Melite die stärkste verwandelnde Macht ist«. »Die Erweckung zum Innewerden der Heiligkeit der Natur« gibt »den Gang von Hölderlins eigener Erweckung während des Jahres 1790 wieder. Die Reihenfolge der Stufen im Fragment entspricht genau der tatsächlichen Reihenfolge der Themen in Hölderlins Gedichten des Jahres 1790«. Nachdem Hölderlin in der Liebe zu Diotima »eine neue Epiphanie des Göttlichen erfahren« hat, wird im vollendeten 'Hyperion' die Sprache ein »einfältiges, liebendes Sagen, Sagen der 'brüderlichen' Vertrautheit, der Verwandtschaft mit den Dingen und Göttern, Sagen der 'Innigkeit'«. »Was aber Homer angeht, so ist nun die preisende Verehrung des Heros in schöpferischer Nachfolge untergegangen, und an die Stelle der Person Homers tritt das »Homerische«, das . . . sich von nun an dem ganzen Stil des Dichters mitteilt.« »Die Stilform, an der sich die schöpferische Aneignung Homers . . . am sichersten ausmachen läßt, ist das homerische Gleichnis.« – Friedrich Beißner[48]) zeigt das Griechenlandbild Hölderlins bestimmt durch die Reisebeschreibungen Richard Chandlers und des Grafen Choiseul-Gouffier in deutschen Übersetzungen.

Die verschiedenen Fassungen des 'Empedokles' und die auf ihn bezüglichen Dokumente sind jetzt am leichtesten in der Ausgabe von Johannes Hoffmeister zur Hand[49]). Das knappe, aber vielsagende Vorwort vergleicht die Tragödie mit dem Schluß des 'Hyperion'. Manche neuen Aufschlüsse ergeben sich in dem schönen 'Empedokles'-Buch von Walther Kranz[50]), das 'Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung' einander gegenüberstellt. Für Walther F. Otto[51]) ist mit dem 'Empedokles'-Drama »der Geist der Urreligion, zu dem sich Hölderlin in dem Gedichte 'Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter' bekannt hat, wenn auch namenlos und in neuartiger Gestalt, wiedergekehrt«. An Hand der Philosophi-

---

[46]) In: Hölderlin-Gedenkschrift. 1943, S. 134–173.

[47]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1953, S. 1–53.

[48]) Beißner, Friedrich: Über die Realien des Hyperion. In: Hölderlin-Jahrbuch 1954, S. 93–109.

[49]) (Bonner Texte. Bd 1.) Bonn: Bouvier & Co. 1947. (XVI, 136 S. 8°)

[50]) (Erasmus-Bibliothek. Bd 7.) Zürich: Artemis-Verlag 1949. (393 S. 8°)

[51]) Otto, Walter F.: Hölderlin und der Ursprung von Kultus und Mythos. In: Der Dichter und die alten Götter. Frankfurt a. M.: V. Klostermann 1942, S. 39–109, und in: Die Gestalt und das Sein. Düsseldorf: E. Diederichs 1955.

schen Fragmente entwickelt Otto, was unter Urreligion verstanden werden soll: das »Geheimnis der kultischen Wandlung«, die »Vergöttlichung des Menschen«.

Die umfassendste und eingehendste Interpretation der Empedokles-Tragödie verdanken wir Benno von Wiese[52]). »Darin«, sagt Wiese, »liegt Hölderlins besondere Stellung im Rahmen seiner Zeit, daß er, aber ohne die christlich-katholische Bindung der Romantik, den religiösen Ursprung der Tragödie noch einmal mit wachem Bewußtsein ergriff und das Tragische einzig und allein aus dem Verhältnis des Menschen zu den Göttern herleitete.« Götternähe und Götterferne sind Grunderfahrungen, Grundvorstellungen Hölderlins. »Zu der eigentlich tragischen Paradoxie Hölderlins« gehört es, daß die »als tragisches Leid erlittene Bedürftigkeit des Menschen zugleich zur wesentlichen Voraussetzung für die Wiederkehr der Götter wird«. »Wo das Tragische als Götterferne seinen Höhepunkt erreicht hat, da wandelt es sich in sein Gegenteil: das Fest.« 'Empedokles' ist so »Tragödie und Mysterium zugleich«. Vom Blickpunkt aus, unter den Wiese das Werk stellt, könnte wohl auch einmal die Frage angegangen werden, ob die »eigentlich tragische Paradoxie Hölderlins« nicht ebenso wie die Schillers und Nietzsches – eher als etwa der »Urreligion« – dem entspreche, was Luther die resignatio ad infernum genannt hat.

*

Mit einem Kapitel 'La Lirica di Hölderlin' beginnt Ladislao Mittner[53]) sein Buch 'Ambivalenze romantiche', das in Deutschland nicht übersehen werden sollte. Willibald Stöber gibt 'Studien zur Sprache Hölderlins in der frühen und mittleren Zeit' den Obertitel 'Ich und Welt im Ausdruck der lyrischen Sprachform Hölderlins'[54]). Nach der Methode seines Lehrers Kurt May will er am Sprachstil, an der »Klangsinnlichkeit« des Hölderlinschen Gedichts den inneren Entwicklungsgang des Dichters aufzeigen. Es wäre schade, wenn der hier eingeschlagene Weg nicht weiter verfolgt würde. Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert geht Hölderlins innerer Entwicklung auf andere Weise nach: in genauer Inhaltsanalyse einzelner Gedichte untersucht er 'Die Bedeutung des Ursprungsgedankens für die Schicksalsauffassung in Hölderlins Jugendlyrik'[55]).

'Die Anfänge des hymnischen Stiles bei Hölderlin' werden uns in Becks Gegenüberstellung von 'Hölderlin und Friedrich Leopold Graf von Stolberg' deutlich[56]). Nicht auf einzelne Entlehnungen kommt es Beck an, sondern auf die »Verführung zur dithyrambischen, pseudoekstatischen Ungebärde« und die neue Einsicht in den menschlich-göttlichen Grund des Dichtens. Mit seinen Prosaaufsätzen im 'Deutschen Museum' 1777–1782 sprach Stolberg den jungen Hölderlin in dreifacher Weise an: als Verkünder der welterschließenden 'Fülle des Herzens', der platonischen 'Begeisterung', der schöpferischen 'Ruhe'. Indem er zugleich mit seinen freien Hymnen ein Vorbild gab, verhalf er dem hymnischen Stil Hölderlins zum Durchbruch. Ausführlich behandelt Beck die Ode 'An die Ruhe' 1789. Leider geht er dabei nicht auf Rousseau ein, dessen Grab im Park von Ermenonville

[52]) In: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann & Campe 1948, [2]1952, Bd 1, S. 103–134. – Vgl. oben S. 192. Gottschalk; ferner Paul Dreykorn, Studien über Hölderlin und Kleist. Vom Problem der Schuld in ihrem Drama. Diss. Erlangen 1949, Masch.; 174 S.

[53]) Mittner, Ladislao: Ambivalenze romantiche. Studi sul romanticismo tedesco. Messina: D'Anna 1954. (365 S. 8°)

[54]) Diss. Göttingen 1939; Borna: Noske 1944. (127 S. 8°)

[55]) In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen: J. C. B. Mohr 1948, S. 299–316.

[56]) In: Iduna 1944, S. 88–114.

am Ende auftaucht und dessen Selbstbildnis in den 'Rêveries d'un promeneur solitaire' 1782 die Ode stark mitbestimmt haben dürfte. Friedrich Beißner findet es in seinen Erläuterungen (StA 1, S. 392) »merkwürdig«, daß Hölderlin zunächst in der ersten, dann in der dritten Person von sich spreche und sich den 'Herrlichen' nenne. Hölderlin spricht aber nur in der Eingangsstrophe von sich selbst; der Verachtete, von Natternzungen Gehöhnte, dem der Schlummer im dämmernden Haine die Kraft gibt, das Licht zu schwingen, die Fackel voranzutragen, ist der personifizierte und mit den Zügen Rousseaus gezeichnete Genius revolutionären Schöpfertums. Er heißt der Herrliche. Die Schlußstrophe geht dann vom Gleichnis zum offenen Vergleich über. Ähnlich gestaltet Hölderlin später den 'Fürsten des Festes' in der Hymne 'Friedensfeier'. Die Ode ist im Revolutionsjahr 1789 entstanden, als Hölderlin, wie Beck wahrscheinlich macht, in Tübingen mit revolutionär gesinnten Studentenkreisen in Verbindung stand. Nur aus der Ruhe, der Sammlung kann wahre Erneuerung kommen: dafür ist – und bleibt – Rousseau das Sinnbild Hölderlins. Auch Hyperion sollte »ursprünglich eine sieghaft-titanische Gestalt« werden, ein »würdiger Träger der revolutionären Ideale«[57]).

Die Lösung aus der dithyrambischen Gebärde Stolbergs kündigt sich in der freirhythmischen 'Hymne an den Genius Griechenlands' 1790 an. 'Umriß einer Deutung, Ergänzung und Einordnung' gibt Adolf Beck[58]); Wolfgang Schadewaldt bespricht die Hymne unter dem Titel 'Durchbruch zu Homer'[59]). Seit der 'Hymne an die Göttin der Harmonie' 1790/91 wird dann die Schillersche Ideendichtung Vorbild. Dennoch redet nach Gottschalk (s. Anm. 38) Hölderlin in den frühen gereimten Hymnen, wie sonst nirgends, aus der Gewißheit und Gegenwart des Göttlichen. Hier allein schafft er echte Hymnen, denn, anders als Schiller, bedeuten ihm Schönheit, Wahrheit, Liebe usw. Eigenschaften der Gottheit. Gottschalk weist auf den Freundschaftsbund mit Neuffer und Magenau hin, der Hölderlin hymnisches Feiern ermöglicht habe[60]). In den Text von 'Griechenland' 1793 und 'Der Gott der Jugend' 1794 schlägt Franz Rolf Schröder vor, 'Ilissus' an Stelle von 'Cephissus' einzusetzen[61]).

Erst die hexametrischen Hymnen der Frankfurter Zeit, die aufs neue sich Stolberg nähern, gewinnen eigenen hymnischen Ton als Ausdruck vertieften, geläuterten Glaubens an die Natur. Beck konfrontiert in seinem 'Iduna'-Aufsatz (s. Anm. 56) 'An den Frühling' 1796/97 und 'An den Äther' 1797 mit Stolbergs Naturhymnen. –

»Hölderlins Streben nach künstlerischer Gesetzmäßigkeit, ja handwerklicher Gediegenheit ist das notwendige Gegenstück zu den dionysisch-ekstatischen Kräften seiner Dichtung und zu ihrem visionären Zug ins Unendliche. Es erklärt seine Forderung, man müsse die Poesie zur mechané der Alten erheben.« Diese Worte aus der Abhandlung von Wolfgang Binder über 'Hölderlins Odenstrophe'[62]) könnten auch die Arbeit von Meta Corssen: 'Der Wechsel der Töne in Hölderlins Lyrik'[63]) einleiten. »Hölderlin verwendet«, wie Binder zeigt, »in seiner Odendichtung im wesentlichen zwei Silbenmaße, das alkäische und das dritte asklepia-

[57]) s. Anm. 16; S. 349.
[58]) In: Überlieferung und Auftrag. Festschrift für Otto Heuschele. Stuttgart: J.F. Steinkopf, 1950, S. 49–58.
[59]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 2–27.
[60]) vgl. Beck (Anm. 14), Schadewaldt (Anm. 47).
[61]) GRM, NF 4, 1954, H. 2, S. 105 f.: Die Platane am Ilissos.
[62]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1952, S. 85–110.
[63]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1951, S. 19–49.

deische, obwohl ihm seine Hauptvorbilder, Horaz und Klopstock, eine Fülle der verschiedensten Maße zur Verfügung stellten. Diese Beschränkung ist . . . ohne Frage im Kunstcharakter seiner Dichtung, ja in seinem Lebensgesetz begründet«. Meta Corssen entnimmt dem Fragment 'Über den Unterschied der Dichtungsarten' (sowie Hell. IV, 274, 279) Hölderlins Anschauung von der verschiedenen Folge der drei 'Töne' Empfindung, Leidenschaft, Phantasie in den drei Typen des episch-naiven, lyrisch-idealischen und heroisch-energischen Gedichts. Diese Anschauung findet sie dann vor allem in der Struktur der Oden verwirklicht. Je nach der Wahl des Typus sollen hier die Töne einander folgen: eine gefühls- und stimmungshafte Entsprechung zu dem gedanklichen Dreischritt von Thesis, Antithesis und Synthesis. Daß Hölderlins Oden uns als Dichtung anzusprechen vermögen, wäre man nach der Lektüre Meta Corssens fast geneigt für eine Selbsttäuschung zu halten.

Die kurze Ode 'Abbitte' 1798 wird durch Johannes Klein[64]) vor allem nach der metrischen Seite hin gewürdigt. Einer neuaufgefundenen Hs. mit Entwürfen zu 'Abendphantasie' und 'Des Morgens' (hier noch 'Morgenphantasie' betitelt) liest Beißner[65]) eine Entstehungsgeschichte der beiden Oden (1799) ab. Die Unterscheidung von drei Zeitschichten im Ms. der 'Morgenphantasie' – es ist faksimiliert beigegeben – kann als Musterbeispiel für Beißners stupende Kunst im Lesen und Deuten Hölderlinscher Handschrift gelten. Friedrich Sengle[66]) hat vorgeschlagen, die 'Morgenphantasie' als besonderes, eigenwertiges Gedicht anzuerkennen, statt es unter die Lesarten zu verweisen. Im 2. Band der StA ist Beißner dann auf diese Weise mehrmals zum »Gewinn eines neuen Gedichtes von Hölderlin« gekommen. Der Hauptunterschied zwischen 'Morgenphantasie' und 'Des Morgens' liegt in der 5. Strophe. Sengle gibt der ersten Fassung den Vorzug, weil sie das Ganze großartiger abschließe. Trotzdem möchte ich meinen, es liege bei Hölderlin nicht bloß eine Geschmacksverirrung vor, wenn er die »tragische« Fassung aufgab. Ganz ähnlich verfuhr er ja auch bei der Ausarbeitung der Oden 'Mein Eigentum' und 'Heidelberg'. Beck (vgl. Anm. 71) erklärt, wir bekämen einen Vorgang, »der an sich ein sittlicher Akt ist, in den beiden Gedichten als ästhetische Entscheidung an dem Weg vom Entwurf zur Vollendung zu fassen«. Sehr fein wird 'Des Morgens' von Robert Ulshöfer[67]) interpretiert.

Mörike hat 'Heidelberg' 1798–1800 als das schönste Gedicht Hölderlins bezeichnet (An Hartlaub 26. 3. 1847). Diese Ode enthält »wie eine Keimzelle die großen Motive der Hölderlinschen Dichtung«, sagt Romano Guardini in seinem Vortrag 'Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins'[68]). Natürlich fußt der Vortrag auf Guardinis großer Monographie von 1939[69]), die trotz mancher Bedenken, die von der Forschung anzumelden sein mögen, als Ganzes unübertroffen geblieben ist. Wenn die StA Guardini in ihren Literaturangaben völlig totschweigt, kann das keine sachlichen Gründe haben. Emil Staigers Interpretation von 'Heidelberg' erschien zuerst in 'Gedicht und Gedanke'[70]). Ihr trat eine

---

[64]) In: Wirkendes Wort. Jg 1, 1950/51, S. 79–91.

[65]) In: Hölderlin-Gedenkschrift 1943, S. 240–246.

[66]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 132–138: 'Morgenphantasie' und 'Des Morgens' oder bessere Fassung und autorisierte Fassung.

[67]) In: Der Deutschunterricht. 1948, H. 2/3.

[68]) Tübingen: R. Wunderlich Verlag 1946. (61 S. 8°).

[69]) Vgl. mein Referat in DVjs. 18, 1940, S. 107–110.

[70]) Gedicht und Gedanke, hrsg. v. H. O. Burger. Halle: Niemeyer 1942, S. 167–175; wieder abgedruckt in Emil Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jhdt. Zürich: Atlantis-Verlag 1943, S. 13–24.

neue Deutung durch Adolf Beck[71]) an die Seite. Das Gedicht wird hier in Zusammenhang mit Hölderlins Flucht aus Jena im Frühsommer 1795 gebracht. Zusammenfassend sagt Beck, er möchte »die Form des Seins, zu der sich der Schluß der Ode sinnbildlich bekennt, nach der dionysischen, welche der Strom, und der tragisch-heroischen, welche die Burg versinnbildlicht, die 'idyllische' nennen und mit diesem Begriff, ähnlich wie Schiller, einen nach- und übertragischen Zustand der Seele bezeichnen: eine vertrauend und selig schwebende Statik des Seins, welche gar wohl die dionysische Lockung und die tragische Dunkelheit kennt und sich aus ihr erhebt zu einem reinen 'Sichwiegenlassen'«. Beck weist damit voraus auf die späten Verse 'Reif sind . . .'[71a]) »'Heidelberg' ist das Gedicht einer Heimkehr . . . in demselben Sinne, wie es ein Jahr später die große Elegie 'Heimkunft' sein wird«.

Starkes Gewicht legt Beck auf die 5. Strophe: 'Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen / Kühle Schatten geschenkt . . .'. Dieser Satz ist konzessiv zu verstehen: der Jüngling, der Strom, zieht ins Weite, obwohl . . ., d. h. er entzieht sich der »Lockung zum Verweilen« und folgt der dionysischen Versuchung, um dann übers Tragisch-Heroische zum Idyllischen zu gelangen. Beck kommt es auf den Dreischritt an. Aber auch schon die »Lockung zum Verweilen« im »begrenzten und geborgenen Dasein«, die dem Dreischritt vorausliegt, macht andeutungsweise »eine bestimmte Grundhaltung zum Leben sichtbar«, eben die »idyllische«, zu der die Ode am Ende »heimkehrt«. Hölderlins Bildzeichen für diese »Grundhaltung« sind Quellen und kühle Schatten so gut wie das Sichwiegenlassen im Kahn. Vielleicht sollte die Hölderlinforschung statt immer nur an den Dreischritt in der Art Hegels, gelegentlich auch an das Wort Schellings aus den 'Weltaltern' denken: daß schon Pythagoras gewußt habe, man müsse nicht nur auf drei, sondern auch auf vier zählen können. Jedenfalls beginnt und mündet die 'Heidelberg'-Ode bei der »Idylle«. Auch und gerade in diesem Sinne enthält sie »wie eine Keimzelle die großen Motive der Hölderlinschen Dichtung«.

'Heidelberg' endet mit dem Wort 'ruhn'. 'In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun' beginnt 'Mein Eigentum', Herbst 1799.

> '. . . Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! . . . wo ich . . .
> In sichrer Einfalt wohne, wenn draußen mir
> Mit ihren Wellen allen die mächtge Zeit
> Die Wandelbare fern rauscht und die
> Stillere Sonne mein Wirken fördert.'

Für Meta Corssen ist diese Ode Musterbeispiel des naiven Typus. Beißners Erläuterungen verweisen zu Asyl auf die kommentierte Übersetzung des Pindar-Fragments 'Die Asyle' (StA 5, S. 288). Danach sind für Hölderlin Asyle 'stille Ruhestätten . . ., denen nichts Fremdes ankann, weil an ihnen das Wirken und das Leben der Natur sich konzentrirte'. Karl Kerényi greift das in seinem Festvortrag 'Hölderlins Vollendung'[72]) auf und nennt 'Mein Eigentum' »die bedeutendste aller Antizipationen« von Hölderlins Vollendung. Er bringt diese Ode, wie Beck die Ode 'Heidelberg' in Zusammenhang mit den Versen vom »Sichwiegenlassen«, die ihm als Ausdruck der erreichten »Vollendungsruhe« gelten; ähnlich werden die Verse ja auch von Walther Rehm gewertet. Über das Telos von Hölderlins menschlich-dichterischer Bahn scheint zwischen Beck, Rehm, Kerény

[71]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 47–61.
[71a]) Vgl. oben S. 193/337, Rehm; ferner S. 194/338, Korff.
[72]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1954, S. 25–45.

und Tijdens-Plet Übereinstimmung zu bestehen. Beck spricht von einer »Heimkehr«, die schon in 'Heidelberg' sich ankündigt; Kerényi von der »Vollendungsruhe«, die 'Mein Eigentum' antizipiert. Das Dionysische als das große Gegenmotiv, die 'Sehnsucht ins All zurück', die »Auswanderung« dürfen darüber natürlich nicht vergessen werden.

Aus einer anderen Sphäre stammt die mit 'Mein Eigentum' ungefähr gleichzeitige Ode 'Der Prinzessin Auguste von Homburg. Den 28. November 1799'. Die Persönlichkeit der Adressatin kennen wir durch Werner Kirchner (s. Anm. 22). Ausführlich spricht er von der Geburtstagsode: '. . . und einsam, o Fürstin! ist / Das Herz der Freigebornen wohl nicht / Länger im eigenen Glük; denn würdig / Gesellt im Lorbeer ihm der Heroë sich, / Der schöngereifte, ächte . . .'.

Während Beißner diese Zeilen im Sinne von 'dann werden die Bücher leben' versteht, sieht Kirchner in ihnen einen Hinweis auf Bonaparte und den 18. Brumaire. Hölderlin habe annehmen können, die Prinzessin teile seine eigene, Sinclairs und vor allem ihrer Mutter, der Landgräfin, Begeisterung für Napoleon. Im Zusammenhang damit gibt Kirchner aus eigener Kenntnis des Stuttgarter Foliobuchs eine Entstehungsgeschichte des hymnischen Entwurfs 'Dem Allbekannten' (oder 'Dem Allgenannten'), der auf Napoleon geht. Sie wäre von weittragender Bedeutung, läßt sich aber an Beißners Apparat nicht nachprüfen.

Wolfgang Binder hat zur Festschrift Kluckhohn-Schneider[73]) eine aus Seminarübungen Kluckhohns hervorgegangene Arbeit beigesteuert: 'Abschied und Wiederfinden. Hölderlins dichterische Gestaltung des Abschieds von Diotima'. Sie macht mit ihrer sauberen Methode, ihrer klaren und klärenden Ergiebigkeit dem Lehrer wie dem Schüler Ehre. Vor allem gilt das für die Interpretation von Hölderlins Ode 'Der Abschied', Sommer 1800. Was wir mit Johannes Hoffmeister verloren haben, bringt uns auch das kleine Buch 'Der Abschied. Eine dichtungsgeschichtliche Studie'[74]) zu Bewußtsein. Nach einer 'Gedanklichen Vergegenwärtigung' des Phänomens Abschied und 'Dichtungsgeschichtlichen Aufweisen' der Abschiedsgestaltung im Volkslied, bei Goethe, Eichendorff, Lenau und Rilke geht Hoffmeister auf die 'Dichterische Vollendung: Hölderlin' näher ein. Die drei Fassungen der Abschiedsode interpretiert er ähnlich wie Binder. Es ist schade, daß die StA, zum Unterschied von der Hellingraths, gerade in diesem Falle nur zwei Fassungen abdruckt; die erste (Stuttgarter Foliobuch) muß man sich aus dem Lesartenapparat holen. Von der ebenfalls im Sommer 1800 entstandenen Ode 'Dichterberuf' handelt Beißners Festvortrag[75]) bei der ersten Zusammenkunft der Hölderlin-Gesellschaft in Tübingen. Abschließend heißt es, Hölderlin sei auf dem entscheidenden Gipfel seines Lebenslaufs »zu einer Auffassung des Dichterberufs erhöht« worden, »die ihn zum Einzigen macht, zu dem Einzigen, dem unsre Verehrung und unsre Liebe gehören«. Wer weiß, was der Name 'der Einzige' Hölderlin selbst bedeutet hat, vermag die Pointe zu würdigen.

In 'Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter' 1800/01 erscheint Hölderlin nach Walter F. Otto[76]) »wie durch ein Wunder der Natur in die geistige Mitte des Griechentums versetzt«. Für Hesiod und die gesamte religiöse Daseinsbetrachtung bis zu den Tragikern gibt es zwei Welten: das Reich des Zeus, »eine Welt des bewußten Lebens«, und die Urwelt des Kronos, »ein Reich des Friedens, der Stille, des Gewährenlassens, der Zeit- und Schicksallosigkeit«.

---

[73]) Vgl. Anm. 55, hier S. 317–344.
[74]) Hameln: Bücherstube Seifert 1949, (94 S. 8°)
[75]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1951, S. 1–18.
[76]) Vgl. Anm. 51.

»Während aber für Homer und Hesiod das Zeusreich das herrlichste . . . ist . . ., weiht Hölderlin seine Andacht der Urwelt«, durch eigene Erfahrung ein »Mitwisser der Urreligion«. 'Und war in ihrer Wiege mir, in / Wonne die wandelnde Zeit entschlafen . . .' scheint wiederum das Sichwiegenlassen im Kahn zu antizipieren. Walther Rehm hat sowohl 'Natur und Kunst' als auch 'Stimme des Volks' 1800/01 erläutert (vgl. oben S. 193/337).

*

'Hölderlin und der Reim' nennt sich eine sehr beachtenswerte Studie von Werner Kraft[77]) über das im Dezember 1800 entstandene und damals mit seinen Reimen alleinstehende Gedicht 'An Landauer'. »Wenn später das Vaterländische, künstlerisch ausgedrückt das 'Nationelle', der ausschließliche Gehalt der großen Hymnen wird, welche mit tiefer Absicht reimlos sind, warum sollte nicht dieses Gedicht [als Reimgedicht] gegen Hölderlins bewußte Intention ein erstes Zeichen der vaterländischen Umkehr sein, welchem weitere nicht gefolgt sind, aber hätten folgen können und sollen?« Früher schon als 'An Landauer', d. h. im Herbst 1800, scheint die zweite Fassung der Elegie 'Der Wanderer' entstanden zu sein; die Konzeption fällt wohl in den Sommer 1795, die erste Fassung ins Frühjahr 1796. Die Behandlung von Hölderlins Elegien bildet den Höhepunkt in Friedrich Beißners 'Geschichte der deutschen Elegie'[78]). 'Der Wanderer' 2. Fassung ist inzwischen auch durch Erich Ruprecht interpretiert worden[79]). »Da des Wanderers Wandern 'zur Sprache' ging, kann diese Heimkehr nur dichtend geschehen . . . Und so bittet er auch nur um einen vollen Becher des Weines, der auf den 'warmen Bergen' der Heimat . . . gewachsen, nichts anderes ist als das zum 'Zeichen' gewordene Wasser, d. h. die zum 'Zeugnis' werdende Sprache . . . Der Trank, den er grüßend darbringt, was kann er anderes sein als das Gedicht, in dem er seine Heimkehr zu vollziehen unternimmt?« Falls das als Preisfrage gemeint sein sollte, wüßte ich noch allerhand, was Wein ebenso gut sein kann wie Wasser, Sprache und Gedicht.

Andreas Müller, der 'Die beiden Fassungen von Hölderlins Elegie Der Wanderer' vergleicht[80]), macht treffende Beobachtungen über Wortwahl, Lautung, Rhythmus und besonders über die tektonische Fügung und ihre Proportionen. Nicht ganz überzeugt hat mich die Sinndeutung der 2. Fassung. 'Der Wanderer' bleibt auch hier ein Gedicht der Heimkehr, des Heimfindens, wie das Wolfgang Binder in seinem Vortrag 'Sinn und Gestalt der Heimat in Hölderlins Dichtung'[81] darstellt. Die 1. Fassung »eröffnet machtvoll Hölderlins eigentliche Heimatdichtung«.

> 'Mildere Sonne! zu dir kehr' ich getreuer und weiser,
> Friedlich zu werden und froh unter den Blumen zu ruhn.'

Am Ende der 2. Fassung trinkt dann der Wanderer den Göttern zu und trinkt aufs Angedenken der Helden, der Eltern und Freunde, und daß er selbst 'schnell unter den Heimischen sei'.

Die Götter – Erde, Äther und Licht – haben ihn auf seinem Weg begleitet, »aber erst dem Heimkehrenden, der sie 'erfahrener' zurückbringt, bereiten sie die Stätte,

---

[77]) In: Trivium. Jg 9, 1951, S. 225–240.

[78]) (Grundriß der German. Philologie. Bd 14.) Berlin: de Gruyter & Co. 1941. (246 S. gr. 8°); über Hölderlin S. 172–190.

[79]) Ruprecht, Erich: Wanderung und Heimkunft. Hölderlins Elegie 'Der Wanderer'. Stuttgart: Schmiedel 1947. (48 S. 8°)

[80]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 103–131.

[81]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1954, S. 46–78.

wo er einheimisch wird und sein Eigenes findet«. In Erinnerung an 'Mein Eigentum' spricht Binder davon, daß Hölderlin seinem Wesen nach ein »Raum der Geborgenheit«, ein »Asyl«not gewesen sei. Wir dürfen auch an Becks Ausführungen zu 'Heidelberg' über »die idyllische Form des Seins« denken. Wie in 'Heidelberg' und 'Mein Eigentum' handelt es sich in 'Der Wanderer' um das, was Kerényi »Antizipationen der Vollendungsruhe« nennt.

Heimat ist in Hölderlins Dichtung eine Möglichkeit, die bedeutsamste, um im voraus schon die Vollendungsruhe zu erfahren und darzustellen. Heimat aber und Vaterland, »die beiden Begriffe – beim jungen Hölderlin ohnehin identisch – unterscheiden sich beim späten nur durch Umfang und Schärfe der Definition. Was die Vorstellung des Vaterlands an Gefühlswerten enthält, stammt aus der Heimat«. Der Geist des Vaterlands, der in 'Deutscher Gesang' 1801 angerufen wird, könnte nach Binder auch der Geist der Heimat heißen.

Binder erkennt den bergenden Raum der Heimat bei Hölderlin als anschauliche Gestalt, mythischen Machtbereich und seelische Wirklichkeit. Das Mythische begreift er unter dem Aspekt Griechenland-Hesperien im Sinne Beißners. Zu der von diesem entdeckten und vielstrapazierten Spätfassung des 'Brod und Wein'-Schlusses hat Binder ein ebenso dunkles Seitenstück in dem Entwurf 'An die Madonna' ausfindig gemacht. Vielleicht gelingt es ihm, hier einen neuen Brennpunkt der Hölderlinforschung zu schaffen; denn auch diese Verse eröffnen deuterischem Scharfsinn unbegrenzte Möglichkeiten. Man brauchte auf die einzige Entgleisung in Binders schönem Vortrag nicht einzugehen, zeigte der Fall nicht, wie verführerisch es ist, aus ein paar dunkel-vieldeutigen Versen ein Kreuzworträtsel zu machen und eine vielleicht diskutable Lösung – mehr k a n n gar nicht gefunden werden – als Eckstein des Hölderlinverständnisses auszugeben.

Desto fruchtbarer erscheint mir, daß Binder neben der sinnlichen und mythischen so stark die seelische Wirklichkeit Hölderlins in Betracht zieht. Einstweilen gibt er nur ein paar Andeutungen. Sie machen gespannt auf die in Aussicht gestellte umfangreiche Arbeit über 'Dichtung und Zeit in Hölderlins Werk'. Im Vorliegenden heißt es: »Ähnlich wie die Natur überhaupt versteht Hölderlin die Heimat als einen absoluten Heilsbereich, in dem die . . . Zeit mit ihrer Zerstreuung ins Nacheinander aufgehoben und alles in einem ewigkeitsartigen totalen Zugleich innig eins ist.« Der »Augenblick, in dem die Zeit aufgehoben und das Ewige gegenwärtig ist,« wird von Binder auch der »mystische Moment des 'ewigen Nu' oder, wie Oetinger sagt, das 'Nu der Zentralschau'« genannt. Für Binder, möchte man annehmen, müßten, ähnlich wie für Beck, Rehm und Kerényi, die Verse vom S i c h w i e g e n l a s s e n besonderes Gewicht haben. Ist die Vollendungsruhe, die Kerényi hier erreicht und anderwärts antizipiert sieht, der mystische Moment im Sinne Binders? Und in welchem Verhältnis stehen die beiden zu der unio mystica als Religion der Romantik bei Korff und zu dem, was bei Otto Urreligion heißt?

Anläßlich von 'Stutgard', Herbst und Winter 1800, und 'Heimkunft', Frühsommer 1801, erklärt K o r f f[82]) außerdem; »Wie das Amt des Priesters nicht nur in der Verkündigung des Worts, sondern auch im Kultus besteht, so gehört es zum Amt des wahren 'Volksdichters', dem Leben des Volks die höhere Weihe zu geben und seine Glieder lebendig mit seinen Göttern zu verbinden . . . Die Idee des Festes gehört zu Hölderlins großen Idealvorstellungen.« Feste der Naturreligion kann es noch nicht wieder geben. »So sind die Gedichte, um die es sich zunächst hier handelt, . . . intime Feiern mit Freunden und Verwandten.« Auch diese stiften

[82]) vgl. Anm. 44, hier S. 456.

Gemeinschaft der Menschen untereinander und mit den Göttern und nehmen »gleichsam das goldene Zeitalter vorweg«. Als ergänzend sei verwiesen auf 'Fest und Feier. Ein Beitrag zum Wortgebrauch Hölderlins' von Hinrich Knittermeyer[83]) und 'Die Idee des goldenen Zeitalters bei Hölderlin', eine wertvolle Dissertation aus der Schule Kluckhohns von Annemarie Christiansen[84]). Heimat bedeutet für Hölderlin nicht nur Idylle und Asyl als »Antizipation« der Vollendungsruhe, sondern auch intime Feier als »Vorwegnahme« des goldenen Zeitalters. Beides gehört für Hölderlin zur sinnlich-seelisch-mythischen Wirklichkeit der Heimat. Binder entdeckt im Asyl-Motiv eine mystische, Korff im Feier-Motiv eine kultische Tendenz.

Bei seiner 'Deutung des elegischen Bruchstücks 'Der Gang aufs Land'' geht Beißner[85]) auf den Entwurf zurück. Hölderlin ruft hier – im Herbst 1800 – zur Einweihung des Landauerschen Gästehauses die Freudengötter, 'daß nicht zu Wasser die Freude werde'; 'und der Nahmenstag / Der Freudengötter sei dieser'. Natürlich sollen nicht die Freudengötter nach dem Tag, sondern der Tag soll nach den Freudengöttern heißen. 'Aber fraget mich eins, was sollen Götter im Gasthaus? . . . Dem antwortet': zwar wohnen die Götter 'erst nur in Tempeln allein' ('allein' ist Verstärkung des 'nur') / 'Aber so lang ein Kleineres noch nach jenen genannt [ist], / Werden sie nimmer und nimmer die Himmlischen uns.' Beißner, der 'allein' im Sinne von 'solo' nimmt, interpretiert 'nennen nach' als »nennen neben oder unter« und 'ein Kleineres' als »die titanischen Mächte«. Da vorher vom 'Nahmenstag' die Rede war, liegt es näher, 'nennen nach jenen' zu verstehen als »den Namen jener geben«. 'Jene' und 'sie' (die Götter) können nicht identisch sein. Wer jene sind, wird nicht gesagt; gesagt wird nur: solange noch ein Kleineres von anderen als den Göttern seinen Namen empfängt, werden diese nicht wahrhaft unsere Götter. Mit dem Kleineren meint Hölderlin die zuvor erwähnte, nach Korffs Ausdruck »intime«, Freude der Hauseinweihung. Auch solche Freuden müssen uns göttlich heißen, für göttlich gelten, auch bei ihnen muß das Höchste herrschen – darauf zielt der Entwurf.

In der Elegie 'Heimkunft' ist es freilich dem Sänger selbst eine Sorge: 'Wenn wir seegnen das Mahl' und 'ruhn vom Leben des Tags', 'nenn' ich den Hohen dabei? Unschickliches liebet ein Gott nicht, / Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein'. Aber 'es fehlen heilige Nahmen'. Von Hellingrath wird 'Der Gang aufs Land' nach 'Heimkunft' eingereiht. Das entspricht, auf den Sinn gesehen, sehr schön dem Verhältnis der beiden Gedichte zueinander. Dennoch lassen sich Beißners Gründe für eine frühere Datierung des Bruchstücks nicht von der Hand weisen. 'Brod und Wein' wurde Beißner zufolge Winter 1800/01 nach dem 'Gang aufs Land' und 'Stutgard', aber ebenfalls vor der 'Heimkunft' vollendet, die Beißner mit Dietrich Seckel[86]) ans Ende der Elegien stellt. Erst nach der Bescheidung bei Brot und Wein – 'Denn zur Freude, mit Geist, wurde das Größre zu groß' – wird also jene Sorge laut, daß 'Ihn zu fassen ist fast unsere Freude zu klein'. Auf den Mythos von Brot und Wein folgt der gleichsam von ihm abgeleitete Kultus, die Erhöhung des profanen Mahles, der »intimen« Feier zu kultischem Rang, und, ob das nicht Frevel bedeutet, erfüllt den Sänger mit Sorge: dürfen wir, weil heilige Namen fehlen, Gott dabei nennen? Mit anderen Worten: 'Was sollen Götter im

---

[83]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 47–71.
[84]) Diss. Tübingen 1947, Masch.; 154 S.
[85]) In: Hölderlin-Gedenkschrift 1943, S. 247–266.
[86]) Seckel, Dietrich: Hölderlins Sprachrhythmus. (Pataestra 207) Leipzig: Mayer & Müller 1937, S. 162–168, 187–189.

Gasthaus?' Da auch 'Wie wenn am Feiertage' nach Beißner älter ist als 'Heimkunft', und er 'Am Quell der Donau' als den vermutlich ersten der 1801 vollendeten Vaterländischen Gesänge bezeichnet, schließt der Entwurf 'Deutscher Gesang', »nach dem handschriftlichen Zusammenhang noch vor dem ersten Entwurf zu dem Gesang Am Quell der Donau niedergeschrieben«, unmittelbar an 'Heimkunft' an. Die Klage, daß 'zur Freude, mit Geist, wurde das Größre zu groß' kehrt sich jetzt um: der deutsche Dichter und sein Seelengesang, 'noch ist er des Geistes zu voll'. Trotzdem 'krönet . . . / Ein Seegen das Haupt des Sängers, / Wenn dich, der du . . . bis heute, / Nahmlos geblieben o göttlichster! / O guter Geist des Vaterlands / Sein Wort im Liede . . . nennet'. Er hat den heiligen Namen, der bei der 'Heimkunft' noch fehlte, gefunden.

Ähnlich wie Korff[87]), wenn auch anders argumentierend, weist Hans-Georg Gadamer[88]) an 'Brod und Wein' »die entscheidende Umwendung« auf »von Verlassenheit in Erwartung, die der Nacht der abendländischen Geschichte ihren eigenen, gegenwarts- und zukunftsvollen Sinn« gab und es ermöglichte, daß Hölderlin »die eigene Bildung des vaterländischen Gesanges gelang«.

*

Die Späten Hymnen, die außer Arthur Hübscher (s. Anm. 8) auch Ludwig von Pigenot[89]) gesondert herausgegeben hat, stehen im zweiten Band der StA unter der Überschrift 'Die vaterländischen Gesänge'. Anders als bei den 'Oden' und 'Elegien' wird hier mit der Überschrift schon eine Deutung gegeben. Beißner bezieht 'Andenken', 'Ister' und 'Mnemosyne' ein, während er 'Wie wenn am Feiertage' bei der Verlegenheitsgruppe 'Einzelne Formen' unterbringt. Sehr nachdrücklich hat Hübscher in seiner Einleitung auf den triadischen Aufbau der Späten Hymnen hingewiesen. Im gleichen Sinn handelt Beißner 'Vom Baugesetz der späten Hymnen Hölderlins'[90]); da er es in Form einer »(keineswegs vollständigen) Aufzählung von Fehlinterpretationen« tut, wird Hübscher nicht erwähnt. Der von Hellingrath aus der spätantiken Rhetorik in die deutsche Literaturwissenschaft, speziell die Hölderlinforschung, eingeführte Begriff der »harten Fügung« erweist seine Fruchtbarkeit sowohl in der knappen, aber förderlichen Studie 'Hölderlin und das Wort. Zum Problem der freien Rhythmen in Hölderlins Dichtung' von Hannes Maeder[91]) als in der Arbeit 'Hölderlin – Novalis. Grenzen der Sprache' von Hans Peter Jaeger[92]). »Hölderlins Dichten überfordert die Leistung der Sprache, während Novalis sie gar nicht mehr in Anspruch nehmen möchte.« So gescheit diese Antithese durchgeführt wird, Novalis kommt dabei sicher nicht zu seinem Recht. Zutreffender ist die Kennzeichnung Hölderlins. Der Wille zum »gewichtigen Wort« (Maeder) führt nach Jaeger zur »Vernichtung des Satzes«, so daß es als »das folgerichtige Ende von Hölderlins sprachlicher Entwicklung erscheint«, wenn zuletzt »die Sprache im gewichtigen Wort zusammenstürzt«. Die tiefere Begründung dafür holt Jaeger aus der christlichen Glaubenslehre: »Denn wo das Wunder des Einbruchs der Ewigkeit in die Zeit, das mit Christus geschehen ist, in der Sprache nachvollzogen werden will, da zerbricht die Sprache, die nur in

[87]) vgl. Anm. 44, hier S. 465–469.
[88]) In: Hölderlin-Gedenkschrift 1943, S. 50–59: Hölderlin und die Antike.
[89]) Hölderlin, Friedrich: Die späten Hymnen. Hrsg. u. eingel. v. Ludwig von Pigenot. Karlsruhe: Stahlberg-Verlag 1949. (260 S. 8°)
[90]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 28–46.
[91]) In: Trivium. Jg 2, 1944, S. 42–95.
[92]) Zürich: Atlantis-Verlag 1949. (135 S. 8°)

der Zeit sein kann.« »Hätte er indessen glauben können . . .« Jaeger richtet sein Augenmerk in erster Linie auf das Problem der Sprache, doch wird beim Vergleich von Hölderlin und Novalis auch sonst Wesentliches der beiden dichterischen Welten berührt. Man wünschte sich manchmal, es bliebe nicht beim bloßen Berühren.

Hans Gottschalk (s. Anm. 38) nennt die Späten Hymnen »die größten Gedichte der neueren deutschen Dichtung«, aber: »Muß es uns nicht entsetzen, wenn wir mit einem Male Hölderlin einem wirklichen Chiliasmus ergeben sehen und ihn mit seinem Gesang mitten unter Propheten und Phantasten finden?« Der Sinn eines Mythos ist, Gemeinschaft zu stiften; für wen jedoch, fragt Gottschalk, besäße der chiliastische Mythos der Späten Hymnen Verbindlichkeit? Diese Tragik von Hölderlins Dichten, scheint mir, wird fast zum Bankerott gesteigert, wo die Hölderlinforschung nichts anderes mehr sieht und sehen läßt als den chiliastischen Mythos und auch ihn nur wie eine fixe Idee, die überall auf Biegen oder Brechen herausgeholt wird, am liebsten aus späten, rätselhaften Vers- und Satzsplittern, als wären sie, Orakelsprüchen gleich, der Gipfel, das Entscheidende in Hölderlins Werk. Wo der Dichter Gemeinschaft stiften wollte, stiften die Nachlaßverwalter eine Geheimwissenschaft. Die seelische Wirklichkeit seiner Dichtung, die politischen, kultischen, mystischen Motive werden als minderen Ranges beiseite geschoben. Diese aber unterfangen den Mythos und übersteigen ihn schließlich.

Den Gegenpol solcher Hölderlinforschung bilden die existenzphilosophischen Deutungen, die Martin Heidegger zur Elegie 'Heimkunft' und zu den Hymnen 'Wie wenn am Feiertage' und 'Andenken' gegeben hat[93]). Sie wollen »das Gespräch eines Denkens mit einem Dichten« sein, bei dem es um die »wesentliche Enthüllung des Seienden geht« und das sich an »andere Gesetze« hält als »die Methoden der historischen Philologie«. Wie weit Else Buddeberg[94]) und Jean Wahl[95]) dem Unternehmen des Philosophen gerecht werden, kann der Literarhistoriker nicht entscheiden. Anders liegt es bei der Arbeit von Beda Allemann über 'Hölderlin und Heidegger'[96]). Um eine Ebene zu finden, auf der die beiden einander gegenübergestellt werden können, wendet sich Allemann »der Aushebung einer bestimmten Struktur im Werk des späten Hölderlin zu, welche unter dem von Hölderlin selbst geprägten Namen einer 'Vaterländischen Umkehr' gefaßt wird«. Damit greift Allemann entscheidend in die Hölderlinforschung selbst ein.

Gleich Wilhelm Michel vertritt im Hinblick auf die 'Vaterländische Umkehr' auch Beißner die Auffassung: »Hölderlins Wille und Weg war der von der Nüchternheit zum heiligen Pathos«[97]). Doch »was in seinem Wesen 'orphisch' scheint, ist hesperisch, ist deutsch und nicht griechisch«. Daß Hölderlins Pathos nur orphisch oder griechisch »scheinen« kann, Hölderlin nicht tatsächlich ein Grieche war oder wurde, leuchtet ein. Man kann überhaupt nur fragen, ob es griechisch »scheint« und ob es Hölderlin selbst im Sinne des Scheins für griechisch hielt.

---

[93]) Heidegger, Martin: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1951. (151 S. gr. 8°); enthält auch den berühmten Traktat: Hölderlin und das Wesen der Dichtung.

[94]) Buddeberg, Else: Heidegger und die Dichtung. Hölderlin, Rilke. Stuttgart: J. B. Metzler 1953. (68 S. gr. 8°); Sonderdruck aus DVjs. 26, 1952, H. 3, u. 27, 1953, H. 3.

[95]) Wahl, Jean: La Pensée de Heidegger et la Poésie de Hölderlin. Paris: Tournier et Constans 1952. (129 S. 8°)

[96]) (Zürcher Beitr. z. dt. Literatur- u. Geistesgeschichte. 6.) Zürich: Atlantis-Verlag 1954. (186 S. 8°)

[97]) s. Anm. 5, hier S. 160.

Nach der Beißnerschen Interpretation des Böhlendorffbriefs 1801 war Hölderlin überzeugt, der abendländische Geist bedürfe zunächst der griechisch junonischen 'Kunst', um durch sie in der eigenen junonischen 'Natur' gekräftigt zu werden; dann aber könne und müsse er Richtung nehmen auf seine 'Kunst' hin, auf ein heiliges Pathos, das der griechisch orphischen oder apollinischen 'Natur' entspricht. Über den Unterschied zwischen einem heiligen Pathos, das griechisch ist und einem anderen, das nur griechisch zu sein scheint und seinem Wesen nach abendländisch ist, läßt sich Beißner nicht aus. Der Böhlendorffbrief enthält darüber auch nichts. Aber handelt es sich dann nicht um eine bloße Begriffsspielerei? In Beißners Auslegung muß es fast so erscheinen.

Um sie zu stützen, zieht Beißner seit seiner Dissertation unentwegt, so auch immer wieder in der StA, eine von ihm entdeckte späte Variante des Schlusses von 'Brod und Wein' bei. Mit dem Böhlendorffbrief zusammen bildet sie Beißners Patentschlüssel zum Verständnis der Späten Hymnen, die er von daher 'Vaterländische Gesänge' heißt. Die Verse:

> 'Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
> Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!
> Wunderbar und genau ists als an Menschen erfüllet,
> Glaube, wer es geprüft! . . .'

werden in der Variante fortgesetzt:

> '. . . nemlich zu Hauß ist der Geist
> Nicht im Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimath.
> Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist.
> Unsere Blumen erfreun und die Schatten unserer Wälder
> Den Verschmachteten. Fast wär der Beseeler verbrandt.'

»Dieses neue Fragment ist geeignet, den Streit um das Problem [Griechenland und Hesperien] zu entscheiden«[98]). Für Beißner handelt es vom abendländischen Geist oder deutschen Genius. Diesen würde die Heimat, d. h. sein Verlangen aus junonischer Nüchternheit nach apollinischer unmittelbarer Begegnung mit den Göttern verzehren. Deshalb geht er in die Kolonie und vergißt die Heimat; bei allzu langem Verweilen dort würde er aber verschmachten. Deshalb muß er künftig die Begegnung mit den Göttern wagen; er bzw. der Seher wird nun nicht mehr dabei verbrennen, weil ihn die heimatlichen Wälder retten, d. h. die in der Kunst der Kolonie gestärkte eigene Natur.

Daß den abendländischen Geist, zugleich nüchtern und mit der Bestimmung, dem Zug zum heiligen Pathos, dieses Pathos verzehren und verbrennen würde, wenn er es nicht bei den Griechen tapfer vergäße und an ihnen seine Nüchternheit stärkte, um dann erst das Feuer vom Himmel zu erobern, das Pathos sich zu eigen zu machen – ein solcher, von Beißner Hölderlin unterstellter Gedankengang läßt sich kaum mit irgendeiner konkreten, etwa psychologischen oder historischen Vorstellung zusammenbringen. Ohne ihn eigentlich zu verstehen, kann man ihn allenfalls logisch nachvollziehen. Daß dabei Griechenland als 'Kolonie' Deutschlands fungiert, widerspricht zum mindesten dem Sprachgebrauch; auch bei Hölderlin findet sich kein Analogon.

Jedem unvoreingenommenen Leser drängt sich eine viel zwanglosere Deutung auf. Michel kann nicht umhin, sie in seiner Biographie[99]) als »zugleich« richtig

---

[98]) s. Anm. 5, hier S. 147.
[99]) s. Anm. 10, hier S. 409, Anm.

anzuführen. Gadamer[100]) formuliert sie folgendermaßen: »Der Geist ist im Anfang, d. h. in seiner südlichen [östlichen] Heimat nicht zu Hause. Zu Hause ist man dort, wo man seine Bleibe hat. Der Geist aber darf in seiner heißen, verzehrenden Heimat nicht bleiben. Deshalb zieht er aus. Er 'liebt' Kolonie, d. h. er sucht sich mit tapfrem Vergessen des alten Glücks eine neu zu gründende Heimat, die Stätte neuen Zuhauseseins und Bleibens. Und wunderbarerweise sind es unsere Blumen und die Schatten unserer Wälder, die den schier Verschmachteten erfreun«. Einzelheiten der Formulierung mag man modifizieren – grundsätzlich ist diese Interpretation m. E. die einzig mögliche. Auch Pyritz vertritt sie und fügt hinzu: »im Zusammenhang ... der Hölderlinischen Geschichtsdeutung ergibt sich eine Kettenreaktion von Konsequenzen«[101]).

Nach Allemann nun repräsentiert schon Strato in 'Empedokles auf dem Aetna' gegenüber dem empedokleischen Prinzip – »dem großen Ausgleich und Weggang in die andere Welt« – das königliche »der Satzung und des Bleibens auf dieser Erde«. Die 'vaterländische Umkehr' führt das nur weiter, indem sich mit ihr Hölderlins eigenes Wollen »aus dem Empedokleischen ins Königliche« kehrt, »in ein Streben nach organisiertem Ausdauern des Schicksaals und mittelbarem Bewahren der abwesenden Götter in Satzung und Institution«. Allemann erinnert selbst an Tijdens-Plet. Zum Böhlendorffbrief 1801 bemerkt er »'Aber das Eigne muß so gut gelernt seyn wie das Fremde'. Das heißt nichts anderes, als daß es nicht genügt, im Fortschritt der Bildung immer mehr das Fremde – für uns: das Empedokleische – zu lernen und darin die Griechen freilich bequem zu übertreffen, da ihr Bildungstrieb ja entgegengesetzt gerichtet ist. Die Abendländischen müssen zurückbiegen in die Richtung auf ihr Eigenes, die Nüchternheit, auch auf die Gefahr hin, die Griechen darin nicht zu erreichen. Aber gerade wegen dieses Vorsprungs, den sie haben, 'sind uns die Griechen unentbehrlich'. Ihnen müssen wir nachstreben, um ins Eigne zu gelangen« (a. a. O. S. 28).

Hölderlin sieht nach Allemann 'das höchste', die 'Kunst', bei Griechen wie Deutschen in der 'junonischen Nüchternheit'. Nur wird sie bei den Griechen (Homer) vom junonischen Bildungstrieb wider die eigene empedokleisch-apollinische 'Natur' gewonnen und gehalten; sie ist eine junonische Kunst des 'Sichfassens'. Bei den Deutschen dagegen wird die 'Kunst' durch das Zurückbiegen des empedokleisch-apollinischen Bildungstriebs zur eigenen junonischen 'Natur' erreicht; sie ist eine junonische Kunst des 'Etwas-treffens'. Die Griechen lernen demnach das Fremde, die Deutschen aber am Fremden – den Griechen – das Eigene.

Den von Allemann zu Recht hervorgehobenen Satz des Böhlendorffbriefs; 'was bei den Griechen und uns das höchste sein muß' unterdrückt Beißner auch in seinen Erläuterungen zu dem von ihm mitgeteilten Homer-Aufsatz 'An Kallias'[102]). Wenn aber Hölderlin am 2. 4. 04 über seine Oedipus-Übersetzung an Wilmanns schreibt: »Ich glaube durchaus gegen die exzentrische Begeisterung geschrieben zu haben und so die griechische Einfalt erreicht; ich hoffe auch ferner auf diesem Prinzipium zu bleiben«, so interpretiert Beißner 'gegen' im Sinne von 'erga' (auf die exzentrische Begeisterung zu), weil erst über die 'exzentrische Begeisterung' 'griechische Einfalt' erreicht werden könne. Außer Meta Corssen[103]) und freilich auch Schadewaldt[104]) hat das kaum jemand Beißner abgenommen.

[100]) Gadamer, Hans-Georg: Hölderlin und das Zukünftige. In: Beiträge zur geistigen Überlieferung. Godesberg: H. Küpper 1947, S. 53–85.

[101]) s. Anm. 4b, hier S. 101 f. [102]) In: Iduna 1944, S. 51–75.

[103]) Corssen, Meta: Die Tragödie zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophokles-Deutung. In: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 139–187.

Den entscheidenden Punkt des ganzen Problemkreises trifft Allemann mit dem Satz: »Je enger sich eine Interpretation des Spätwerks an die Dichtung selbst hielt, um so früher mußte sie auf die zunehmende Härte und heilige Nüchternheit . . . stoßen, die wahrlich nichts mehr mit pathetischer Begeisterung zu schaffen hat« (S. 42). Beim Vergleich der Reinschrift von 'Brod und Wein' mit den späteren Kolonie-Versen weist er auf den Bedeutungswandel der 'Schatten' hin, der in nuce die 'vaterländische Umkehr' enthalte. Die Schatten sind »jetzt nicht mehr die herzlosen Bewohner der götterfernen Finsternis, sondern 'Schatten' hat einen positiven Sinn als das Mildernde und Kühlende bekommen . . . Auch Götter [der Syrier, der Fackelschwinger Dionysos, der 'Geist' der Kolonie-Verse] bedürfen dieser Kühlung und heiligen Nüchternheit zur Unterscheidung« von Himmel und Erde, göttlicher und menschlicher Sphäre, wie es »königlichem« Sinn entspricht. Dionysos und ebenso Herakles »lieben die Kolonie Erde und vergessen der himmlischen Herkunft« (S. 158).

Mir scheint, Allemann mache nun doch aus der 'vaterländischen Umkehr' eine zu starke Epoche. Schließlich begegnet das Bild der 'kühlen Schatten' auch schon beispielsweise in 'Heidelberg' als Bildzeichen einer »idyllischen« Grundhaltung zum Leben (s. oben S. 199/343). Die 'Umkehr' wird dort schon vorbereitet in der »Heimkehr« vom Dionysischen zum Idyllischen. Ob nicht überhaupt jene Umkehr nur eine neue Weise dieser Heimkehr ist? Recht »idyllisch« klingen die zur späten Arbeitsschicht von 'Brod und Wein' gehörenden Verse: 'Vergnügt ist nämlich der in der Wildniß / Auch. Und süßer Schlaf bleibet und Bienen und Mahl«. Beißner spricht in seiner Dissertation gelegentlich (S. 148) von der Kolonie als einem Asyl. Es scheint nicht, daß er hier an 'Mein Eigentum' und die Pindarerläuterungen denkt; aber daran ist m. E. bei der Kolonie durchaus zu denken.

'Progreß' und 'Regreß', deren Folge nach Hölderlin das Aufbaugesetz der Hymne 'Der Rhein' (Frühjahr-Sommer 1801) bestimmt[105]), wird von Allemann selbst mit dem empedokleischen und königlichen Prinzip identifiziert. »Der Spielraum der vaterländischen Umkehr ist geöffnet, aber die Umkehr als solche gerade noch nicht ergriffen, der Dichter sieht sein Amt noch im Ausgleich . . . Der Regreß [das Königliche] . . . ist zwar nicht ohne die Härte der Zähmung . . ., aber die Versöhnung trägt idyllische Züge, die von der dritten Parthie an . . . deutlich vorherrschen. Es ist indes bezeichnend, daß man schon gefühlsmäßig eher die ersten zwei Parthien als für den späten Hölderlin charakteristisch bezeichnen und in dieser Hinsicht der zweiten Hälfte des Gesangs vorziehen würde« (S. 133 f.). Damit geht Allemann entschieden einmal unter sein eigenes Niveau herab. In den Regreß-Partien entdeckt er das Königliche; aber weil hier die idyllische Färbung nicht übersehen werden kann, sollen diese Partien »gefühlsmäßig« für den späten Hölderlin weniger charakteristisch sein als der empedokleische Progreß. Otto Olzien[106]), dessen Interpretation der Rhein-Hymne viel von dem einfängt, was für den späten Hölderlin charakteristisch ist, wird m. E. den Rousseau-Strophen besser gerecht: »Damit erscheint hier ein ähnliches Bild wie das des 'Deutschen Gesanges', wo der Dichter im 'tiefen Schatten' sitzt und dem Seelengesange lauscht. Es ist die Stimmung des 'Heilig-Nüchternen', in die hier der Mensch kommt. Der 'Vater Rhein' erscheint gleichsam als der Genius des 'seelig-beschei-

---

[104]) Schadewaldt, Wolfgang: Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin. In: Hölderlin-Jahrbuch 1952, S. 1–16.

[105]) vgl. dazu Hof (Anm. 31), S. 189–202.

[106]) s. Anm. 70, hier S. 176–201.

denen Daseins'«. Ich möchte noch weitergehen: im Regreß der Rhein-Hymne tritt der gemeinsame Angelpunkt aller Heimkehr und Umkehr bei Hölderlin zutage. Hier verknoten sich gleichsam die Fäden, die von der Ode 'Heidelberg', ja der frühen Ode 'An die Ruhe' auf die Spätfassung von 'Brod und Wein', ja die allerspätesten Verse Hölderlins hinlaufen. 'Wie der Weingott' Dionysos ist Rousseau. Als sterblichen Menschen aber schreckt ihn 'die Last der Freude' – 'Denn zur Freude, mit Geist, wurde das Größre zu groß' hieß es in 'Brod und Wein'. So sucht er 'die Schatten des Walds', und es 'scheint ihm oft das Beste, / Fast ganz vergessen da, / Wo der Stral nicht brennt, . . . am Bielersee . . . zu seyn'. Hölderlin hat Rousseaus Aufenthalt auf der Petersinsel im Sinn. Die Erinnerungen daran, die 1776/77 niedergeschrieben und 1782 unter dem Titel 'Rêveries d'un promeneur solitaire' aus dem Nachlaß veröffentlicht wurden, müssen auf Hölderlin einen Eindruck gemacht haben, der ihn, mindestens seit 1789 ('An die Ruhe'), durch sein ganzes Leben und Dichten begleiteten. Zu der unvollendeten Ode 'Rousseau', die im Sommer 1800 entstanden sein dürfte, merkt Hellingrath (IV 327) an: »Rousseau ist für Hölderlin der Genius, der einsame Seher kat exochen (vgl. Rhein v. 139) und damit Träger seiner eigenen Empfindungen, beinahe nur ein anderer Name für Hölderlin.« Die Rousseau-Ode hat sich seltsamerweise aus der Ode 'An die Deutschen' entwickelt, in der Hölderlin am Ende sich selbst anspricht: 'Armer Seher! . . . sehnend verlischt dein Aug / Und du schlummerst hinunter / Ohne Namen und unbeweint'. Dagegen heißt es dann von Rousseau, er fliege, 'wie Adler den / Gewittern, weissagend seinen / Kommenden Göttern voraus'. Schon hier also knüpft sich an das Bild Rousseaus ein Umschwung aus der Resignation zur Hoffnung auf den kommenden Göttertag des Abendlandes. In 'Der Rhein' ist wiederum Rousseau das Sinnbild, ja bis zu einem gewissen Grade das Vorbild, für die abendländische oder vaterländische Umkehr Hölderlins.

Der Verfasser der 'Rêveries' [107]) erzählt von *le temps le plus heureux de ma vie* (S. 80), da er geflüchtet war *chez la mère commune, dans la plus sauvage solitude* (115), in die *asiles ombragés de bocages* (78), geeignet *à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le . . . ramage entrecoupé de quelques oiseaux* (79). *Sous les ombrages d'un forêt je suis oublié, libre et paisible* (121). Rousseau rühmt *les heures de solitude et de méditation . . . où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu* (24), *ces délices internes que trouvent dans la contemplation des âmes aimantes* (25). Das Ziel solcher Sammlung, Meditation und Kontemplation ist *me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser* (85) – *un état simple et permanent . . . dont la durée accroît la charme, au point d'y trouver enfin la suprême félicité.* Im Gegensatz dazu sind *les moments de délire et de passion . . . trop rares et trop rapides pour constituer un état* (86).

Viele ebenso der Grundworte wie der Grundwerte Hölderlins scheinen aus Rousseaus Rêveries zu stammen oder doch in naher Beziehung zu ihnen zu stehen. Das müßte im einzelnen untersucht werden. Wahrscheinlich würde sich dadurch manches in den späten und spätesten Gedichten Hölderlins erhellen lassen, was dunkel bleibt, »solange«, wie Ludwig Strauß [108]) in anderem Zusammen-

---

[107]) Zitiert nach der Ausgabe von Bernard Groethuysen. Paris 1946.

[108]) Strauß, Ludwig: Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins Hyperion. (Von deutscher Poeterey. Bd 15.) Leipzig 1933. Vgl. außer Hellingrath auch oben S. 194/338, 197/341 und den summarischen Überblick bei Rudolf Buck, Rousseau und die deutsche Romantik. Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1939. S. 117–131, wonach in 'Der Rhein' »die deutsche Rousseauverehrung ihre größte Höhe erreicht«; Böckmann, Hölderlin und seine Götter,

hang sagt, »nicht gesehen wird, wie tief Hölderlin für sein bestes und eigenstes Gut Rousseau verpflichtet ist«. In seiner Vorstellung des Idyllischen wird Hölderlin entscheidend bestimmt durch die Rêveries. Daß diese Vorstellung bei ihm einen vielschichtigen Komplex von zentraler Bedeutung bildet, haben uns schon die Arbeiten von Beck und Binder, Rehm, Otto und Kerényi gezeigt. Vorstellungselemente, die im Hölderlinschen Gedicht immer wieder auftauchen, und zwar gleichzeitig als Bildkomponenten und Sinnchiffren, sind Wälder, Blumen und Wasser, Schatten, Kühle und Nüchternheit, Stille und Frieden, das Asyl, die Heimat, Abend und Abendland. Auf eine Mystik besonderer Art deuten die Chiffren 'Vergessen' und 'süßer Schlaf' (vgl. dazu den heilenden Wachschlaf: Hell. III 76 f., aber auch noch 'Der Adler': StA 2, 230). Meint Kerényi mit der Vollendungsruhe und ihren Antizipationen etwas anderes als das *sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser?* Rehm[109]) hat darauf hingewiesen, daß Hölderlin, ähnlich wie Novalis[110]) als einer der Ersten – Grimms DWB VI 441 führt nun Goethe an – das Wort 'Lebensgefühl' im geistig-seelischen Sinn gebrauche (vgl. Hell. III 312; aber auch Sinclairs Gegenüberstellung von »Enthusiasmus« und »Lebensgefühl«, ebd. 570, 579), Der mythischen Wirklichkeit liegt somit weithin eine seelische Wirklichkeit zugrunde, für die wir einen ganz bestimmten Einfluß literarhistorisch nachweisen können. Nicht als ob Hölderlin sie von Rousseau sich angeeignet hätte, Rousseau bestärkte Hölderlin gerade in dem, was sein eigen war von Anbeginn.

In der Rhein-Hymne vollendet sich, ehe sie Rousseaus Namen aufnimmt, das Schicksal des Stroms mit den Versen: »Denn alles, was er gewollt, / Das Himmlische, von selber umfängt / Es unbezwungen, lächelnd / Jetzt, da er ruhet, den Kühnen'. Die letzte Strophe des Ganzen richtet sich an Sinclair: 'und nimmer ist dir / Verborgen das Lächeln des Herrschers'. Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, der seinen Aufsatz 'Die Erfahrung von Ursprung und Schicksal in Hölderlins Dichtung (1795–1800)'[111]) mit der Interpretation der Rhein-Hymne abschließt, weist auf 'das Lächeln des Herrschers' nachdrücklich hin (S. 214). Man könnte dazu an den 4. Hyperion-Brief (Hell. II 96) erinnern: 'ein Lächeln, worinn die verzehrende Herrlichkeit des Geistes sich verbirgt, ist wenig und viel, wie ein zauberisch Loosungswort, das Tod und Leben in seiner einfältigen Sylbe verbirgt, ist wie ein geistig Wasser . . .«. Robert Minders wichtige Studie 'Herrlichkeit chez Hegel ou le monde des pères souabes'[112]) markiert den Forschungsweg, der hier abzweigt.

Jenes Lächeln und die meisten der oben angeführten Einzelvorstellungen begegnen uns aufs neue als Bildkomponenten und Sinnchiffren in 'Deutscher Gesang'. Der weitausgereifte hymnische Entwurf scheint Anfang 1801, in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu 'Heimkunft' und 'Der Rhein', entstanden zu sein. 'Wenn der Morgen trunken begeisternd heraufgeht . . ., schweigt . . . der deutsche Dichter'; er sitzt – ähnlich dem Rousseau der Rheinhymne – 'im tiefen Schatten . . . am kühlathmenden Bache' und singt erst, 'wenn er des heiligen nüchternen Wassers / Genug getrunken, fernhin lauschend in die Stille, / Den Seelengesang'. (Das

---

S. 392, betont die »besondere Symbolkraft«, die Rousseaus Aufenthalt am Bieler See für die Zeitgenossen besaß.

[109]) In: Hölderlin-Gedenkschrift 1943, S. 128.

[110]) Werke. Hrsg. v. Paul Kluckhohn. Bd IV, S. 175. Leipzig: Bibliographisches Institut.

[111]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 90–121.

[112]) In: Etudes Germaniques 1951, S. 275–290. – Vgl. auch Ernst Müller, Binder, Heselhaus, Christiansen.

Wasser wird von Empedokles als göttliche Nestis = Nüchternheit bezeichnet[113]). 'Noch ist' dem deutschen Dichter dieser Gesang 'des Geistes zu voll', nicht 'reine Seele', nicht heilig-nüchtern und darum 'unheilig' in jedem Laut. Er schämt sich. Die Gestirne jedoch 'lächeln' ihm, weil er einfältig ist, und es 'krönet . . . ein Seegen das Haupt des Sängers'; mit den Worten der Rhein-Hymne: 'das Himmlische, von selber umfängt es . . . lächelnd' den 'Seeligbescheidenen'. Sein Lied wird 'Seelengesang', der den 'guten Geist', den Gott des Vaterlands 'nennet' – wird 'Deutscher Gesang'.

Kann es ein klareres Zeugnis geben als dieses fast programmatische Gedicht, um uns erkennen zu lassen, was Hölderlin meint, wenn er im Böhlendorffbrief 1802 (StA 5, 433) davon spricht, 'daß die Sangesart überhaupt wird einen andern Karakter nehmen und daß wir . . ., seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen'? Schon in 'Deutscher Gesang' ist das Wesen der 'vaterländischen Umkehr' eindeutig ausgesprochen. »Hölderlins Wille und Weg« ging nicht »von der Nüchternheit zum heiligen Pathos«, sondern vielmehr vom Pathos zur heiligen Nüchternheit und von der Ekstase zur Kontemplation. Auch vor 1800 treten dieser Wille und Weg immer wieder in Erscheinung, aber mit 'Der Rhein' und 'Deutscher Gesang' erheben sie sich zur Höhe der Späten Hymnen, die nun allesamt 'Deutscher Gesang' oder statt dessen – d. h. im Sinne von 'Deutscher Gesang' – 'Die vaterländischen Gesänge' heißen können (vgl. oben S. 202/346, 204/348). Eine richtige Interpretation der freilich schon viel weniger eindeutig sprechenden Böhlendorffbriefe und Kolonie-Verse erbringt die gleiche Einsicht; nur fährt man dabei mit der Kirche ums Dorf und gerät so in Gefahr, die Dichtung selbst, auf die es doch ankommt, aus dem Auge zu verlieren oder ihr Gewalt anzutun.

Hinrich Knittermeyers Studie 'Hölderlin und der Auftrag des Wortes'[114]) bestätigt, was uns schon andere Arbeiten zeigten, daß die 'vaterländische Wendung' von lange her vorbereitet war. Die »Heiligung der Stille ist es, die wie kaum ein Zweites durch das ganze Werk Hölderlins hindurch den Grundton angibt«. Namentlich 'Hyperion' gipfelt immer wieder in Erfahrungen der Stille: 'Hohe geistige Stille umfieng uns. Erd' und Meer war selig verstummt, wie die Sterne, die über uns hiengen . . .' (Hell. II 114). 'Unsre Gespräche gleiteten weg, wie ein himmelblau Gewässer, woraus der Goldsand hin und wieder blinkt, und unsre Stille war, wie die Stille der Berggipfel, wo in herrlich einsamer Höhe, hoch über dem Raume der Gewitter, nur die göttliche Luft noch in den Loken des kühnen Wanderers rauscht' (179). So mag man, ein Wort Michels variierend, mit Knittermeyer sagen, Hölderlins dichterisches »Sprechen« habe letztlich hingezielt auf ein »artikuliertes Schweigen«[115]).

Erst 1954 kam im Londoner Autographenhandel die Hymne 'Friedensfeier' zutage, die wohl ebenfalls ins Jahr 1801 gehört; sie bezieht sich auf den Frieden von Lunéville. Die beiden ersten Drucke finden wir in 'Hölderlins Friedensfeier' hrsg. und erläutert von Friedrich Beißner[116]) und in 'Celebration of Peace', edited and translated by Michael Hamburger[117]). Eine Beschreibung der Hs., die Martin Bodmer um 13 000 Schweizer Franken erstanden hat, gibt nur Hamburger. Mit seinem Text stimmt auch die Publikation von Allemann überein:

---

[113]) Vgl. Kranz, Anm. 50, hier S. 370.
[114]) Blätter für deutsche Philosophie. Bd 18, 1944, S. 94–137.
[115]) s. Anm. 26, hier S. 2. [116]) s. Anm. 6.
[117]) Hölderlin, Friedrich: Celebration of Peace. An unpublished poem, ed. and transl. by Michael Hamburger. German Life and Letters (Oxford). U.S. Vol. 8, 1954/55, p. 88–102.

'Hölderlins Friedensfeier'[118]). Beißner hat, ohne es zu vermerken, gelegentlich die Interpunktion und an zwei Stellen auch etwas den Text geändert. Vers 93 interpoliert er 'wir': 'bald sind [wir] aber Gesang'; Vers 95 schreibt er »das« an Stelle von 'daß'. Besonders diese letzte Änderung ist nicht unbedenklich: *if Hölderlin had intended the conjunction, he would almost certainly have written* 'sei' *instead of* 'ist'. Es macht aber einen Unterschied im Sinn, ob man bei Beißner liest, das Zeitbild liege vor uns als Zeichen für das Bündnis zwischen den Mächten, oder ob man statt dessen das zweite 'das' ebenso wie das erste als Relativpronomen auf 'Zeitbild' bezieht, womit dieses Zeitbild, d. h. der politische Friedenszustand, zunächst einmal selbst ein Bündnis zwischen den Mächten heißt; zum Bau des zweiten Relativsatzes paßt die Vorwegnahme des Hauptprädikats. Welche Folgerungen sich daraus für die Interpretation ergeben könnten, ist hier nicht zu diskutieren[119]).

Die Entwürfe zur 'Friedensfeier' hat seinerzeit Hellingrath unter der Überschrift 'Versöhnender, der du nimmer geglaubt' zusammengefaßt. Beißner unterscheidet in der StA drei verschiedene Fassungen. Mit dem Auffinden der 'Friedensfeier' stellt sich nun heraus, daß »beispielsweise die sogenannte 2. Fassung wesentlich die Entwürfe zur 4. und 5. Strophe, die sogenannte 3. Fassung die Entwürfe zur 6. und 7. Strophe und der Prosatext (StA 2, 692) die Entwürfe zur 9. Strophe« wiedergibt. »Ähnliches wird sich wahrscheinlich bei den übrigen Konstruktionen von verschiedenen Fassungen der Hymnen ergeben.« Man wird deshalb »das Verfahren der Großen StA, aus Entwürfen mehrere Fassungen zu rekonstruieren, grundsätzlich revidieren müssen« (Clemens Heselhaus). In gleichem Sinne haben sich u. a. Pigenot und Allemann geäußert, die besonders die Rekonstruktionen von 'Der Einzige' und 'Mnemosyne' beanstanden. Lachmann versuchte schon vor Jahren für 'Hölderlins letzte Hymne' ('Mnemosyne') eine wesentlich andere Gestalt als Beißner zu erschließen[120]).

Über die Deutung der 'Friedensfeier' gehen die Meinungen auseinander. Man wäre geneigt, von einer wissenschaftlichen Kontroverse zu sprechen, wenn sie nicht von Beißners Seite als ein »betrüblicher Streit« aufgefaßt würde. Die Deutungsversuche von Männern wie Pigenot und Lachmann, Kerényi, Allemann, Heselhaus, Rahn implicite auch Hamburger, Angelloz usw., tut er in Bausch und Bogen als »dilettantische Mißdeutungen« von »Artikelschreibern« ab. Im Gegensatz zu Kerényi, »dem Ungarn und Nichtgermanisten«, heißt Allemann ein »eilfertiger Artikelschreiber deutscher Muttersprache in Zürich«[121]); Allemann und Kerényi haben darüber in ihren Büchern kein Wort verloren. Strittig ist vor allem die Frage, wer mit dem 'Fürsten des Festes' gemeint sei: 'denn darum rief ich / Zum Gastmahl, das bereitet ist, / Dich, Unvergeßlicher, dich, zum Abend der Zeit, / O Jüngling, dich zum Fürsten des Festes' (Vers 109 ff.). Nach Beißner wird hier der »nun schöpferisch gewordene 'Genius unsers Volkes' . . ., die lange verborgen gewesene 'Seele des Vaterlands'« oder, wie Beißner auch sagt, »der neue Gott, die gestaltgewordene Bereitschaft der Menschen zu neuer schöpferischer Gottesbegegnung«, zum Gastmahl und Abend der Zeit herbei- und als Fürst des Festes ausgerufen. Daß Hölderlin mit 'rufen zu' eigentlich »ausrufen zu« meine,

---

[118]) Pfullingen: Neske 1955. (111 S. 8°)

[119]) Vgl. Kerényi, Karl: Das Christusbild der 'Friedensfeier', in: Geistiger Weg Europas. Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 95; ferner Allemann a. a. O., S. 93 f.

[120]) Heselhaus, Clemens: Christus- oder Napoleons-Hymne? Frankf. Allgem. Ztg., 4. 6. 1955; Allemann: Neue Zürcher Ztg., 13. 3. 1955; Lachmann: Anzeiger der phil.-hist. Klasse d. Österr. Akademie der Wissenschaften. Jg 1950, Nr 12, S. 261–276.

[121]) Sinn u. Form. Jg 7, 1955, S. 621–653: Der Streit um Hölderlins Friedensfeier.

und das im dritten Glied einer Reihung, in der das gleiche Wort zunächst zweimal in der üblichen Weise verstanden werden muß, ist m. E. inakzeptabel, solange man bei Hölderlin noch Gefühl und Sinn für die deutsche Sprache voraussetzt. Natürlich wird der unvergeßliche Jüngling ebenso wie zum Gastmahl und zum Abend der Zeit auch zum Fürsten des Festes herbeigerufen. Jüngling und Fürst sind also zwei verschiedene Personen. Unter der ersten, dem Unvergeßlichen, dem Geliebtesten muß Christus verstanden werden, den der Dichter auch in Vers 48 'o Jüngling' apostrophiert: Vorstufe der 'Friedensfeier' ist, wie gesagt, die Christushymne 'Versöhnender . . .'. Beißner meint dagegen: »Der Dichter ruft den Jüngling 'zum Gastmahl, das bereitet ist' – riefe er ihn dann auch herbei 'zum Fürsten des Festes', so wäre das sachlich dasselbe. Von einer Steigerung, die doch die pathetische Wortfügung deutlich bezeugt, könnte keine Rede sein . . . Man hat die Nerven zum Auffangen dichterischer Energien, oder man hat sie nicht«. Pigenot und Lachmann und Heinrich Buhr (s. unten) scheinen die Nerven zu haben, auf die Beißner sich beruft, denn, obwohl sie den Jüngling mit Christus identifizieren, wird dieser für sie zum Gastmahl herbei- und zum Fürsten ausgerufen[122]).

Der 'Fürst des Fests' begegnet schon in der 2. Strophe. Beißner interpretiert mit Hilfe der Kolonie-Verse: 'sein Ausland' kann nur die Kolonie bedeuten, die der Genius unsres Volkes auf seinem Heerzug erobert hat, nun aber als »das fremde äußere Gehabe« gerne verleugnet. Pigenot sieht im 'Ausland' Christi Judentum; Lachmann in der leichten Beschattung die Säkularisation des Christentums am Ende seines Heldenzugs. Dagegen haben Hamburger und Kerényi[123]), unabhängig voneinander, und am überzeugendsten Allemann[124] klargestellt, daß in der 2. Strophe auf Napoleon hingewiesen wird. Fritz Rahn (s. oben S. 187–331), Clemens Heselhaus, Jean François Angelloz[125]), Rudolf und Charlotte Pannwitz[126]) u. a. haben sich dieser nach Beißner »instinktlosen These« angeschlossen, wenn sie auch von ihnen zum Teil etwas abgewandelt, »noch schmackhafter zu machen versucht« wird. Auf Napoleon beim Friedensschluß von Luneville passen die meisten Aussagen über den Fürsten des Festes in Strophe 2 weit zwangloser als auf Christus oder gar den deutschen Genius. Als 'Dem Allbekannten', wie der Fürst in Vers 19 genannt wird, hat Hölderlin Napoleon eine im Entwurf steckengebliebene Hymne widmen wollen (s. oben S. 200/344): Beißner, der sonst sehr gerne mit Parallelstellen arbeitet, fragt hier, ob dasselbe Eigenschaftswort, für zwei Personen angewandt, deren Identität bedeute und formuliert das auch noch folgendermaßen: »Ist eine Rose eine Nelke, weil beide rot sind?«

Hamburger verfällt dann freilich in Strophe 9 auf seine Weise demselben Irrtum wie Beißner, Pigenot und Lachmann, wenn er übersetzt: *I called you to the banker. . . . called you . . . at the evening of time, called on you . . . to be the prince of feast-day*. Allemann dagegen unterscheidet ganz eindeutig Christus als Geladenen von Napoleon als dem gleichsam gastgebenden Fürsten des Festes.

Sicher handelt es sich um zwei Personen und bei dem Geladenen um Christus. Geht es aber nicht zu weit, wenn der Fürst des Festes einfach mit Napoleon identi-

---

[122]) Lachmann hat sich insofern selbst berichtigt, als er später sagt, Christus werde zum 'Vater' als dem Fürsten des Festes gerufen (D. L. Z., Jg. 77, 1956, Sp. 27–29).

[123]) Die Tat (Zürich), 27. 11. 1954: Der Dichter und sein Heros: vgl. Anm. 110, hier S. 72–99, 100–106.

[124]) Neue Zürcher Ztg, 24. 12. 1954, 13. 5. 1955; vgl. auch Anm. 118.

[125]) Mercure de France, 1955, S. 705 ff.

[126]) Merkur. 1955, S. 766–785: Der stille Gott der Zeit.

fiziert wird? Es ist keine Rede davon, daß das zu den Folgerungen führe, die Beißner um eines etwas billigen Effektes willen andeutet und »auf eine groteske Weise komisch« findet: »nein, es ist wirklich nicht auszudenken«, »einfach absurd«! Hier kann man sich nur distanzieren. Trotzdem scheint mir jene Gleichsetzung Allemanns, auch wenn ich zunächst von der 9. Strophe absehe, schon für die 2. nicht ganz zutreffend zu sein. Der Fürst des Festes ist ja doch kein anderer als der Friede selbst. Dieser wird nach Analogie etwa von »Friedefürst« (Jesaja 9, 5) personifiziert, aber freilich mit Zügen, die Hölderlin seinem Bild von Napoleon abnimmt und auch seinem Rousseaubild. 'Vergessen', 'leichtbeschattet' gehören, wie uns vor allem 'Der Rhein' gezeigt hat, zum Rousseaumotiv in Hölderlins Vorstellung der Großen Idylle; in Erinnerung an den jungen Buonaparte hat es sogar eine gewisse historische Berechtigung, wenn ihn Hölderlin mit Rousseau in eins sieht. Beim Friedensschluß von Lunéville nimmt Napoleon für ihn 'Freundesgestalt', rousseauische Gestalt an. Und doch ist er nicht bloß 'ein Weiser' wie Rousseau, der in der Ode 'An die Ruhe' so genannt wurde, denn in ihm tritt überdies ('noch auch') 'ein Gott' in Erscheinung: nicht unmittelbar »der Gott der Götter« (Allemann), sondern 'der stille Gott der Zeit' (v. 89), der Friede. Mit fast denselben Worten wird schon im Entwurf 'Versöhnender . . .' (V. 8–13) der Friede angesprochen [127]). Das Wesen des Friedens, den Hölderlin schaut, entfaltet sich dann im Mittel- und Hauptteil der Hymne. Im Referat müssen dafür ein paar Begriffe von Annäherungswert genügen wie Feier-Abend-Stille, All-Versöhnung, Einfalt. Das Problem, das sich für Hölderlin immer mit der Gestalt Christi verbindet, taucht auch hier auf: den 'Unvergeßlichen', 'das Geliebteste' mit den andern Göttern einzubeziehen in die allgemeine Versöhnung, die Friedensfeier.

Während Beißner [128]) charakteristischerweise erklärt, »das Thema aller Gesänge Hölderlins« sei nun einmal »die Wiederkunft der Götter« und auch die Feier des Friedens werde zu ihrer Begrüßung begangen, setzt Allemann [129]) Friedensfeier und Brautfest (in 'Der Rhein') voneinander ab, weil die Akzente beidemal verschieden liegen. »Allversammelnd zu sein, ist das tiefste Wesen der Friedensfeier«; »das Augenmerk des Gesangs« richtet sich »auf das Fest als die abendliche Versammlung aller Himmlischen und erst in zweiter Linie auf die Vereinigung von Göttern und Menschen«.

Problematisch erscheint mir bei Allemann das Kapitel 'Gesang – eine heilige Schicklichkeit' (S. 55–61), auf das der Verfasser besonderen Wert zu legen scheint. Es schließt mit den Worten: »so handelt es sich denn insgesamt in 'Friedensfeier' weniger um die Gestaltung einer prophetischen Endzeit-Vision denn um ein durch die Einsicht in das Wesen der hohen lyrischen Dichtkunst als einer heiligen Schicklichkeit bedingtes Sich-Anstemmen gegen den Fortriß in die bedenkenlose Endzeit-Verkündigung.« In dem angeführten Brief an Schütz (S. 58; StA 6, 381 f.) wird doch offenbar ein Unterschied gemacht zwischen dem 'höchsten karakteristischen' und dem 'Hauptkarakteristischen'. Das erstere bestimmt Hölderlin als 'das Geistigste', um deswillen die Alten das Hauptkarakteristische bei höheren Dichtungsarten vermeiden. In dem anderen zitierten Brief an Neuffer (StA 6, 338 ff.) ist 'zarte Scheue des Accidentellen' schwerlich ein Genitivus subjectivus; dagegen muß Scheue, nicht mit Hof [130]) als schwächere Art von Abscheu, sondern als σέβας, d. h. als ehrfürchtige Scheu und Anerkennung verstanden werden.

---

[127]) Vgl. über die Gestaltungsweise der Ode 'An die Ruhe' oben S. 197/341.
[128]) Vgl. Anm. 121, hier S. 623, 626.
[129]) Vgl. Anm. 118, hier S. 41, 75.
[130]) Vgl. Anm. 31, hier S. 234.

Etwas sehr Bestechendes hat die Deutung der Verse 103 ff. bei Kerényi[131]) und ähnlich bei Walter Bröcker[132]): »Aber solche Wiederkehr erwartend, erwartet Hölderlin kein Mirakel und kein kosmisches Drama . . . Anwesenheit der Götter ist im Gesang«. Man wird mit Allemann[133]) sagen: »Es ist nicht ohne weiteres zu entscheiden, ob Hölderlin an Chöre der Himmlischen denkt . . ., oder aber 'in Chören gegenwärtig' aufzufassen ist in dem Sinn, daß die Himmlischen in unserem Gesang genannt werden und anwesen. Die letztere Möglichkeit, an sich weniger wahrscheinlich, wird immerhin nahegelegt durch die Vorstufe der Stelle, welche den Beginn des Prosaentwurfs bildet ['Ein Chor nun sind wir. Drum soll alles Himmlische was genannt war, eine Zahl geschlossen, heilig, ausgehen rein aus unserem Munde']. Vielleicht auch schließen sich die beiden Interpretationen nicht völlig aus.« (Beizuziehen wäre hier Hell. III 246 ff.)

Auf dem Höhepunkt der 'Friedensfeier', in der 9. Strophe, trägt der Fürst des Festes – schon in der 2. Strophe erkannten wir ihn als den Frieden selbst – nicht mehr wie dort die Züge Napoleon-Rousseaus. Zu ihm wird Christus vom Dichter geladen, zum Frieden oder, wie Walter Hof[134]) den Fürsten des Festes nennt, zum Vatergott, dem 'Allebendigen' »in der Gestalt der Friedensgottheit«. Im übrigen geht Hof auch an die 'Friedensfeier' wieder mit Vorstellungen und Begriffen aus Hölderlins Philosophischen Fragmenten heran. Mir scheint die Hymne mit dem Preis der Einfalt in der 11. und besonders mit der 12. Strophe in die mythisch-politische Wirklichkeitsschicht zurückzulenken: in der Französischen Revolution hat der Feind der Natur – der Geist der Unruhe, das Chaos – deren Kinder gestohlen; dabei ist wohl auch mit an die Jünger Rousseaus zu denken. Ja, die Natur hat selbst den Feind 'fast wie die eigenen Söhne genommen' und so Satyren – den Revolutionären – die Götter, ihre Söhne, ihre echten Kinder gesellt. Die Revolution war vorzeitig. Jetzt kennt die Natur diese Gefahr. Mit Napoleon ist die Revolution abgeschlossen, und so mag denn der Revolutionsgeist ruhen, bis er reift. Die große Rolle, die in Hölderlins Vorstellungswelt die Französische Revolution und Napoleon spielen, haben uns vor allem Kirchner und, mit besonderem Bezug auf den Titanenmythos, Häny gezeigt[135]).

Allemann schließt sein Buch, indem er darauf hinweist, daß die 'Friedensfeier'-Hymne »unmittelbar an der Grenze vor dem entscheidenden stilistischen Umbruch« stehe. Dieser wird beispielhaft deutlich an der Umarbeitung der Ode 'Der gefesselte Strom' (Frühjahr 1801) zu 'Ganymed' 1802/03. Den Strom-Hymnen, einschließlich der Strom-Oden, hat Ernst Müller in seinem 'Hölderlin' ein eigenes, sehr anregendes Kapitel[136]) gewidmet. Von Günther Müller[137]), der an Hölderlins Lyrik das Wesen von Hymne und Ode klarlegt, wird 'Der gefesselte Strom' eindrucksvoll mit Goethes Lied 'An den Mond' verglichen. Eine besonders für den Rhythmus aufschlußreiche Interpretation derselben Ode gibt Robert Ulshöfer[138]). Leopold Liegler[139]) vergleicht 'Der gefesselte Strom' und 'Gany-

---

[131]) Vgl. Anm. 119, hier S. 84 f.

[132]) Studium generale. Jg 8, 1955, S. 316–327: Die Auferstehung der mythischen Welt in der Dichtung Hölderlins.

[133]) s. Anm. 118, hier S. 95.

[134]) Wirkendes Wort. Jg 6, 1955/56, S. 82–92: Zu Hölderlins Friedensfeier. – Hof betont sehr richtig, daß »Hölderlins späte Begriffe und mythische Formeln, . . . weil sie deutungsvoll sein, in andere übergehen sollen, niemals gepreßt werden dürfen«.

[135]) Vgl. auch Rehm oben S. 193/337 und Korff S. 194/338.

[136]) s. Anm. 27, hier S. 445–500.

[137]) Müller, Günther: Die Grundformen der deutschen Lyrik. (Von deutscher Art in Sprache u. Dichtung. Bd 5.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1941, S. 95 ff.

[138]) Der Deutschunterricht. 1948, H. 3/4. [139]) Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 62–77.

med' als 'Ein Beispiel für die Formprobleme der Hölderlinschen Oden-Überarbeitungen'. Die Sinndeutung stützt sich auf Wilhelm Michel und Paul Böckmann ('Hölderlin und seine Götter', S. 314); der subtile »Nachweis der Sprachwerte« und ihrer Wandlung erschließt uns in neuer Weise Hölderlins »Wunder des Wortes«. Eine eigene Sinndeutung neben der Formanalyse unternimmt die 'Ganymed'-Studie von Alfred Romain[140]). War 'Der gefesselte Strom' dem Dichter »beglückendes Gleichnis für die sichere Führung des dichterischen Genius« gewesen, so feiert 'Ganymed' »im Stromheros den Helden, der . . . erweckt wird, überalterten Erdzustand gewaltsam aufzubrechen und so der Verjüngung der Welt Bahn zu bereiten; ihm gegenüber, dem großen Täter, steht der Dichter . . . nun als seherhafter Vermittler göttlichen Berufungswortes da«. Eine wirkliche Neudichtung ist damit entstanden. Die Feier bahnbrechenden Tatheldentums, die hier in Umbildung des mythologischen Ganymed »zu einer Gestalt von achilleischer (oder auch herakleischer) Art« geschieht, findet Romain des öfteren bei Hölderlin. Er verweist besonders auf den königlichen Bruder des Empedokles, zu dessen Erfindung Hölderlin vermutlich durch Napoleon angeregt worden sei[140a]). »In diesem größeren Zusammenhang . . . sehen wir das Ganymedgedicht . . . Daß das Göttliche in der Teilhabe . . . an der großen geschichtlichen Bewegung des Irdischen zum Gefühl seiner selbst kommen will und nicht nur in der Innigkeit mit dem 'sinnigen Manne', dem einsamen gotterfüllten Verkünder, daß die Himmlischen sich stillen wollen im Gespräch mit dem Tatengenius . . . und daß sie ihn darum in die Verewigung heben: das ist der Kerngedanke des Stromgedichts 'Ganymed'.«

Romain will natürlich nicht Ganymed mit Napoleon gleichzusetzen; das verbieten schon die Schlußverse der Ode. Er sieht nur im Übergang von der Feier des dichterischen Genius zu der des Tatgenius eine Auswirkung von Hölderlins Napoleon-Erlebnis. Heute könnte er außer auf 'Buonaparte', 'Die Völker schwiegen', 'Dem Allbekannten' auf das Napoleon-Motiv der 'Friedensfeier' sich berufen. Deutlicher noch liegt, wie mir scheint, der Erstfassung der Stromode das Rousseau-Motiv zugrunde, das wir aus 'An die Ruhe', 'Der Rhein', 'Friedensfeier' kennen. (Man könnte sich überdies fragen, ob in 'Dem Allbekannten' mit 'gleichst du dem Ernsten / Oder gleichst du ihm nicht' Napoleon an Rousseau gemessen werden soll.)

Im selben formalen Verhältnis zueinander wie 'Der gefesselte Strom' und 'Ganymed' stehen 'Der blinde Sänger' (Sommer 1801) und 'Chiron' (1802/03). Von letzterem besitzen wir eine Interpretation Staigers[141]). Die Ode 'Der Winter' (oder 'Vulkan', 1802/03) hat Walter Hof[142]) auf die Komposition hin untersucht. Staigers Einleitung zu der Atlantis-Ausgabe (s. Anm. 7) gipfelt in Worten einer Spätfassung der Hymne 'Der Einzige' (1801/02; 1803), die den Kern von Hölderlins Prophetie enthalten sollen: 'Wie Fürsten ist Herkules. Gemeingeist Bacchus. Christus aber ist / Das Ende'. Die Fortsetzung lautet: 'Wohl ist der noch andrer Natur; erfüllet aber / Was noch an Gegenwart / Den Himmlischen gefehlet an den andern. Diesesmal'. In der Atlantis-Ausgabe endet damit der zweite der beiden abgedruckten Texte des 'Einzigen'; ich nehme an, weil H 6 inhaltlich über H 7 hinausführt. Die StA bringt jene Verse nur als Lesarten (2, 753) und druckt das Ende der letzten, dritten Fassung nach H 7: 'Wohl thut Die Erde. Zu kühlen. Im-

---

[140]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1952, S. 51–84.

[140a]) Vgl. Allemann über Strato, oben S. 207/351.

[141]) In: Meisterwerke, s. Anm. 70. – Auch Hötzer interpretiert 'Chiron' eingehend, s. Anm. 38a.

[142]) In: Wirkendes Wort. Jg 1, 1950, S. 338–342.

mer aber'; die zweite Fassung schließt mit dem »Warthäuser Fragment« (H 3). Dessen Zugehörigkeit zum 'Einzigen' hat Pigenot entdeckt. Daß Beißner davon niemals spricht, wird ihm sehr verdacht. Die richtige Einordnung aber ist sein Verdienst. Nur wird man es nicht für statthaft halten, daß er die Verseinteilung der Handschrift ändert. Auch bei der Deutung, vor allem der Verse 48 bzw. 50 ff. sämtlicher »Fassungen«, verfährt Beißner wieder höchst eigenwillig. 'Ich weiß es aber, eigene Schuld / Ists! Denn zu sehr, / O Christus! häng' ich an dir, / Wiewohl Herakles Bruder / Und kühn bekenn' ich, du / Bist Bruder auch des Eviers . . .': »Hier wiederholt der Dichter sein Bekenntnis, daß er sich mit dem griechischen Heros verwandt fühlt« (StA 2, 755). Fast jeder andere Leser wird nicht den Dichter, sondern Christus für den Bruder sowohl des Herakles als des Dionysos oder Bacchus nehmen. Um das Verhältnis der drei zueinander geht es in der ganzen Hymne. Allemann, der in 'Hölderlin und Heidegger' den 'Einzigen' eingehend interpretiert[143]), erklärt (S. 50), abgesehen von der »klaren Aussage« der zitierten Verse, müsse Beißners Auslegung »vom späten Hölderlin her gesehen nicht anders denn blasphemisch genannt werden«. Pyritz[144]) formuliert seine Bedenken dahin, daß Beißner »wahrscheinlich nicht durchdringen« werde und in der StA »die allgemeine Auffassung . . . freilich hätte erwähnen sollen«. Für Staiger bedeutet die zukünftige Einung von Herkules und Bacchus in Christus als ihrer beider Erfüllung den letzten Sinn von Hölderlins Prophetie. Er nimmt dabei diese Götter zugleich als mythische und als seelische Wirklichkeiten. Ob allerdings das Bacchische als »Liebestrunkenheit« und »Überschwang« bezeichnet werden darf, erscheint mir sehr fraglich. Damit gleicht Staiger Hölderlins Bacchus noch immer zu stark dem Dionysos Nietzsches an. Bacchus ist 'Gemeingeist' nicht als »trunkener Gott«. In einer Parenthese (S. 22) weist Staiger selbst darauf hin, daß mit Bacchus Rousseau »verbündet« sei. 'Gemeingeist' (vgl. Brief vom Dezember 1800 an den Bruder; StA 6, 407) übersetzt offenbar Rousseaus esprit social. Andererseits wird von Romain Hölderlins Ganymed als Verkörperung des napoleonischen Tatmenschen nicht zufällig »herakleischer Art« genannt. Es wäre zu untersuchen, wieweit die von Staiger für so gewichtig genommene Stelle, wieweit 'Der Einzige' überhaupt vom Napoleon- und vom Rousseau-Motiv mitgetragen werden; wieweit auch hier mit der mythischen und seelischen zugleich eine zeitgeschichtlich – geistespolitische Wirklichkeit ins Wort tritt, und was das gegebenenfalls für das Verhältnis der Hymne 'Der Einzige' nicht nur zur Hymne 'Friedensfeier', sondern zu dem ganzen von der rousseauischen Ode 'An die Ruhe' bis zur napoleonischen 'Ganymed'-Ode reichenden Dichtungsgefüge bedeutet.

An der Hymne 'Der Einzige' hat Gadamer das Thema 'Hölderlin und die Antike' entwickelt (s. Anm. 88). 'Hölderlins Christus-Hymnen' insgesamt werden durch Eduard Lachmann auf Grund des Hellingrath-Pigenotschen Textes von 1943 in einer oft äußerst freien Weise paraphrasiert[145]). So ergibt sich: »In den drei Hymnen findet ein Prozeß statt, ein Progreß des Dichters zur christlichen Wahrheit, ein Regreß der christlichen Wahrheit zum Dichter hin.« Mit seiner Interpretation der Verse 'Die Dichter müssen auch / Die geistigen weltlich seyn' in 'Der Einzige' – sie entspricht der Interpretation Guardinis und Heideggers – hat Lachmann recht gegenüber Beißner (StA 2, 757). Die weitausgreifende und vielassoziierende Arbeit 'Hölderlins Christushymnen. Grundlage und Deutung' von Robert Thomas Stoll, 1947 abgeschlossen, aber erst 1952 veröffentlicht[146])

[143]) s. Anm. 96, hier S. 46–59. [144]) Hölderlin-Jahrbuch 1953, S. 100.
[145]) Wien: Herold-Verlag 1951. (190 S. 8°)
[146]) Basel: B. Schwabe & Co. 1952. (279 S. 8°)

stellt ein ungewöhnliches testamen diligentiae dar. Am überzeugendsten werden die Christushymnen von Ernst Müller[147]) interpretiert. Aber erst Heinrich Buhr[148]) hat seinem Versuch, Hölderlins Christologie zu entwickeln, die 'Friedensfeier' zugrunde legen können. Hölderlin sieht »den Frieden als die 'Doxa' des letzterschienenen Gottes« und versteht andererseits »Christus aus dem, was Frieden eigentlich ermöglicht«. Das aktuelle Anliegen Buhrs erinnert an die Schrift von Julius Richter über 'Hölderlins Christusmythos und die deutsche Gegenwart'[149]): in Christus nimmt die Versöhnung mythische Gestalt an. 'Hölderlins christliches Erbe' behandelt Helmut Wocke[150]) in einem Dutzend sachhaltig knapper Studien.

Der Wert der übrigen hier einschlägigen Arbeiten wird besonders dadurch beeinträchtigt, daß die Interpreten gerade den erstaunlichsten Stellen der Christushymnen am wenigsten Beachtung schenken, jenen beispielsweise, wo es heißt, daß wir den Sohn durch den Vater kennen – nicht umgekehrt ('Versöhnender', StA 2, 137, V. 28 ff.), oder daß am Abend der Zeit die Gesetze der Liebenden am Himmel wie auf Erden gelten – nicht umgekehrt –, weshalb der Vater nun nicht mehr allein oben throne (ebd. V. 44 ff.). Solche Stellen zeigen, wie Hölderlins mythische Wirklichkeit Umsetzung einer seelischen Wirklichkeit ist und die Umsetzung sich im Ansprechen dessen vollzieht, was vom Dichter am Irdischen erfahren wird. Damit gewinnt auch die (oben S. 215/359) erwähnte Interpretation der 'Friedensfeier' V. 103 ff. von Kerényi und Bröcker an »Wahrscheinlichkeit«. Daß die kämpfenden Völker ein Chor geworden sind, »gerade dies bildet« sagt Kerényi, »den Grund und die Möglichkeit eines besonderen Gesanges, der eine parusia pantheios, die Gegenwart aller Götter, in die Hörbarkeit und, sofern seine Sprache bildhaft ist, in die Sichtbarkeit ruft . . . Mythos . . . ist das hier zum Gesang gewordene Friedensfest«[151]).

'Der Einzige' und 'Patmos' dürften, wenn auch vor der Abreise nach Bordeaux Herbst 1801 konzipiert (Hellingrath), Herbst 1802 in erster Fassung ausgeführt und (nach Beißner) im Sommer und Herbst 1803 überarbeitet worden sein. Ebenso sind 'Ganymed' und 'Chiron' wohl 1802 aus den Erstfassungen von 1801 entwickelt worden. Sie gehören dann zu den neun 'Nachtgesängen', die Hölderlin im Dezember 1803 nochmals für den Druck durchsah. Einen dritten 'Nachtgesang' bilden die beiden Strophen 'Hälfte des Lebens'. Stets aufs neue fordert dieses Gedicht die Interpreten heraus. Es geschieht nicht aus Höflichkeit, wenn ich glaube, unter den jüngsten der Holländerin Emmy Kerkhoff[152]) und der Engländerin Elizabeth M. Wilkinson[153]) den Preis zuerkennen zu müssen, nicht nur vor Wilhelm Blechmann[154]), sondern selbst vor Ludwig Strauß[155]). Emmy Kerkhoffs Strukturanalyse dringt am Ende bis zu einer metaphysischen Erfahrung vor, die nicht mehr Hölderlin allein zugehört. Die pathologische Färbung wird trotzdem nicht in Abrede gestellt. Dem hier auftauchenden Problem geht der »daseinsanalytische« Versuch des Schweizer Psychiaters Hans Schneider[156]) nach. So werden auch für den Literarhistoriker die Züge sichtbar, »welche darauf hin-

---

[147]) s. Anm. 27, hier S. 568–625.
[148]) Zeitschr. f. Theologie u. Kirche. Jg 52, 1955, S. 360–397: Der Fürst des Fests.
[149]) München: E. Reinhardt 1941. (51 S. 8°)
[150]) München: Leibniz-Verlag 1949. (122 S. 8°)
[151]) s. Anm. 119, hier S. 84 f.
[152]) Neophilologus. Jg 35, 1951, S. 94–107.
[153]) Studium generale. Jg 5, 1952, S. 74–82.
[154]) Wirkendes Wort. Jg 2, 1951/52, S. 103–106.
[155]) Trivium. Jg 8, 1950, S. 100–127.
[156]) Monatsschr. f. Psychiatrie u. Neurologie. Vol. 111, 1946, S. 292–310.

weisen, daß der Dichter bereits nicht mehr in unserer Welt lebte, sondern schon hinabgezogen zu werden drohte in jene Eiseskälte des schizophrenen Winters«. Kerényi[157]) sagt von 'Hälfte des Lebens': »Es ist wohl ein ἀχμή-Gedicht, wenn irgendein anderes in der Weltliteratur, doch nur am Rande jenes hymnischen Stromes gepflückt, der Hölderlins hohe Zeit bezeichnet.« »Vollendung heißt in ihrer Konkretheit hölderlinisch: Herbst.« Sie heißt wohl auch Abend, heißt: 'Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser' oder, nach dem Entwurf, 'ins heilignüchterne kühle Gewässer'.

Die Verse 'Reif sind, in Feuer getaucht . . .' werden von Hellingrath wegen ihrer engen Verwandtschaft mit 'Lebensalter' ebenfalls unter die Nachtgesänge eingereiht. Beißner stellt sie – mit sehr umstrittener Begründung – an den Anfang der von ihm auf diese Weise rekonstruierten »dritten Fassung« der »letzten Hymne« 'Mnemosyne'[158]). Die Bruchstücke, die im Homburger Folioheft auf S. 90 und 91/92 einander folgen, bezeichnet er als »vermutlich im Herbst 1803 entstanden«. Hellingrath hatte zu 'Mnemosyne' die Anmerkung gemacht: »Von allen Gedichten Hölderlins am stärksten unter Pindars Einfluß, an Großheit des Rhythmus ihm ebenbürtig.« Von den 17 Versen dagegen, die mit 'Reif sind' beginnen und dem Sichwiegenlassen enden, hatte er gesagt, sie gäben ein »in wenigen Zügen wuchtig angedeutetes Bild der hymnischen Grundstimmung und deren Verneinung . . . als ein . . . ergriffen und erfüllt die Augen schließen« (IV, 369, 307). Hellingrath deutet sie also in ähnlicher Weise wie Beck, Rehm und Kerényi. Beißner als einziger versteht sie völlig anders, »unhölderlinisch«, wie er selbst sagt. Hellingraths Wort »Verneinung« aufgreifend, kehrt er dessen Sinn ins Gegenteil: die betreffenden drei Zeilen »lassen sich jäh in die 'Verneinung' fallen, in die verzweifelte Entscheidung, die keine ist . . . sich wiegen zu lassen . . . und alles geschehn zu lassen in apathischer Trauer«. In diesem Zusammenhang fällt das bereits zitierte Wort von Allemann: »Man wird Pigenot zugeben, daß Hellingrath den unvergleichlich besseren Blick für die Gesamtheit von Hölderlins Spätwerk besaß, als Beißner in seinen Interpretationsversuchen ihn erkennen läßt.«

Die berühmtesten Verse aus 'Mnemosyne': 'Nemlich es reichen / Die Sterblichen eh' in den Abgrund. / Also wendet es sich mit diesen . . .' wage ich nicht ohne weiteres in Zusammenhang zu bringen mit Rousseaus *Rêveries* (S. 19 f.): *tout est fini pour moi sur la terre . . . il ne me reste plus rien à espérer ni craindre en ce monde, et m'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre mortel infortune, mais impassible comme Dieu même.* Dagegen möchte ich doch annehmen, daß den Versen vom Sichwiegenlassen, mit denen 'Reif sind' schließt, – nach Beißner ersetzen sie in der dritten 'Mnemosyne'-Fassung die eben zitierten – eine Erinnerung an die *Rêveries* zugrunde liegt: *J'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac quand l'eau était calme: et là, m'étandant tout de mon long dans le bateau, les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau . . .* (S. 83); anderwärts heißt es dafür *bercer* (85). Der Abschnitt endet: *A peine est-il, dans nos plus vives jouissances, un instant où le coeur puisse véritablement nous dire: Je voudrais que cet instant dûrat toujours. Et comment peut-on appeler bonheur un état fugitif . . . qui nous fait regretter quelque hose avant, ou désirer quelque chose après?* (87).

'Vorwärts aber und rükwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.'

[157]) Vgl. Anm. 119, hier S. 27 ff.

[158]) 'Hölderlins letzte Hymne' in: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 66–102. Vgl. Lachmann (Anm. 120).

Für Hellingrath, Beck, Rehm, Kerényi ist, wie immer sie es ausdrücken, mit diesen Versen ein Höhepunkt der Idylle, ja, die Vollendungsruhe erreicht. Wir könnten wohl auch sagen, daß mit ihnen das Rousseau-Motiv eine besonders reine Ausprägung gefunden habe. Im Blick auf den entsprechenden Passus der *Rêveries* erscheint das Idyllische, die Vollendungsruhe, das hohe Glück Hölderlins zudem nicht bloß als »Verneinung«, als Überwindung des Bacchischen, Dionysischen oder Empedokleischen, sondern ebenso als Widerspiel des Faustischen: »Werd' ich zum Augenblicke sagen, / Verweile doch! du bist so schön . . .«, »Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick«. – Wie Rehms Untersuchung über Tiefe und Abgrund beim Sichwiegenlassen des Menschen, so endet die Wentzlaff-Eggeberts über Ursprung und Schicksal beim Lächeln Gottes: ist es nicht, als ob mit diesen beiden gleichsam letztgültigen Bildern Hölderlins Mensch und Gott sich ineinander spiegelten?

Schroff gegensätzlich zu Lachmann, meinen Hans Peter Jaeger[159]) und Walther Killy[160]) den Christushymnen keine Annäherung Hölderlins an Christus, sondern vielmehr das Versagen vor ihm als der einmalig einzigen Menschwerdung Gottes entnehmen zu können. Das ist für sie die Tragik Hölderlins, der eigentliche Grund der Katastrophe. Nach Jaeger zerbricht am Wunder Christi Hölderlins Sprache; nach Killy entscheidet sich hier »das Geschick der Hölderlinschen Bilderwelt«. Christus »gab sich nicht zur Erneuerung in der Mythe, und so werden von nun an die Dinge selbstherrlich«. Beck[161]) bemerkt dazu: »Ist die tragische Auffassung im Recht, so läßt der magisch-realistische Lyrismus, wie man es wohl nennen darf, der späten Fragmente kaum eine andere Deutung zu. Doch fragt es sich wohl und bedürfte weiterer Klärung, ob . . . der Dichter wirklich von diesen Dingen der weiten Erde überwältigt wird oder in ihnen am Abend seines Tagewerks sich ausruht in dem Gefühl: 'Ausgeglichen ist eine Weile das Schiksaal'. Dann läge im 'Idyllischen' die letzte Verhaltungsweise Hölderlins.« Das trifft zusammen mit Allemanns[162]) Feststellung: »In den spätesten Gedichten Hölderlins aber liegt ein künstlerisches Phänomen vor, das auch die Hölderlin-Forschung kaum noch zur Frage zu stellen gewagt hat. Die vaterländische Umkehr erfüllt sich gewissermaßen im Zusammenbruch . . ., alle Härte und das Angestrengte der vaterländischen Umkehr ist in Ruhe und in gelöster Kraft hinweggenommen.« In Allemanns Schrift über die 'Friedensfeier' heißt es am Ende (S. 68 f.), mit dem Scheitern der hier ausgesprochenen Erwartung trete Hölderlins 'Entwicklung' in ein neues Stadium, und wir ahnten, daß diese Entwicklung »in Zusammenhang steht mit der Bewegung, die Hölderlin im Wechsel des Tones zwischen dritter und vierter Trias von 'Friedensfeier' unternimmt, und die hinzielt auf die Nennung des Einfältigen als des Heilig-Schicklichen, in welchem dichterisches Sagen sich erfüllt«. Das Beste über die letzte Phase in Hölderlins Dichten hat m. E. Eugen Gottlob Winkler mit seinem Essay 'Der späte Hölderlin' gesagt[163]). Da die »idealische Deutung« sich Hölderlin mehr und mehr versagte, fand er im »einfachen Dasein« Genüge. »Teuer genug war die Einfalt erkauft. Der Preis eines Lebens reichte kaum für sie hin. Nicht träge Genügsamkeit, sondern ein unabschätzbares Maß von Verzicht ist der Untergrund dieser Idyllik . . . Es scheint, indem das Leben in seiner Unerforschlichkeit sich ruhig des Tragischen annahm, als wäre erst hier ein Schicksal getreuer erfüllt.«

---

[159]) Vgl.. Anm. 92.
[160]) Bild und Mythe in Hölderlins Gedichten. Diss. Tübingen 1947, Masch.; 178 S.
[161]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 234. [162]) Vgl. Anm. 96, hier S. 168.
[163]) Dessau [jetzt: Düsseldorf]: Karl Rauch 1943. (51 S. 8°)

Sind nicht die Schlußverse des 'Herbst'-Gedichtes 'Die Sagen, die der Erde sich entfernen', das Christoph Schwab auf 1837 datiert hat, dichterisch weit großartiger als ein starkes Menschenalter zuvor die Verse vom Sichwiegenlassen?

'Er zeiget sich mit einem goldnen Tage,
Und die Vollkommenheit ist ohne Klage.'

Werner Kraft (vgl. Anm. 77) spricht von einer Schönheit, »die Trakls Schwermut kaum hätte erreichen können, obwohl sie ihr immer zustrebte«.

*

Den 'Versuch einer Wirkungsgeschichte Hölderlins' hat 1942 Werner Bartscher[164]) mit seinem Buch 'Hölderlin und die deutsche Nation' vorgelegt. Dichterisches und wissenschaftliches Schrifttum werden gleichermaßen einbezogen; das letzte umfangreiche Kapitel behandelt George mit seinem Kreis und Rilke. Ergänzungen geben Paul Kluckhohn[165]): 'Wandlungen des Hölderlinbildes' und 'Hölderlin im Bilde der Nachwelt'; Hermann Pongs[166]): 'Einwirkungen Hölderlins auf die deutsche Dichtung seit der Jahrhundertwende'; Helmut Wocke[167]): 'Hölderlin im Spiegel deutscher Dichtung', 'Hölderlin und die gegenwärtige Dichtung', 'Hölderlin als Lebensmacht in der Zeit vom ersten zum zweiten Weltkrieg' und 'Hölderlin und die schwäbische Dichtung der letzten Jahrzehnte'. Aufschlußreich ist auch, was Hermann Haering über 'Hölderlin im Weltkrieg 1914–1918' und Paul Kluckhohn über 'Hölderlin bei den Soldaten des zweiten Weltkriegs' zu sagen haben[168]). P. M. Mitchell[169]) berichtet von 'Hölderlin in England und Amerika'. Einer Studie über 'Hölderlin und die Musik' von Karl Michael Komma[170]) folgt die 'Bibliographie der Vertonungen von Dichtungen Hölderlins'[171]), zusammengestellt von Alfred Kelletat, der auch eigene »Beobachtungen« daran knüpft.

Kein anderes gleichzeitiges oder späteres Erleben der Dichtung Hölderlins könne sich mit dem Brentanos messen, meint Walther Rehm[172]) in seiner schönen Meditation über 'Brentano und Hölderlin'. Besonders die Eingangsstrophe zu 'Brod und Wein', in Seckendorffs Musenalmanach 1807 unter dem Titel 'Die Nacht' abgedruckt, sei ein Stück inneres Leben Brentanos geworden. »All das, was ihm zeitlebens Sehnsucht erweckt, ihm den Gegensatz . . . zum Strudel der Zeit fühlbar macht, ist wie von selbst mit Hölderlins Elegie verbunden.« Brentano nennt 'Die Nacht' Luise Hensel gegenüber »das liebste Gedicht, das ich kenne . . .; es gibt mir Frieden und spannt einen Himmel über mir aus, unter dem ich liege wie ein Kind im Schoße der Mutter . . ., mit keinem Schmerz als dem des Lebens überhaupt . . . Das ganze Leben, der Mensch, seine Sehnsucht nach einer ver-

---

[164]) (Neue deutsche Forschungen. Bd 309.) Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1942. (237 S. gr. 8°)
[165]) In: Mitteilungen der Deutschen Akademie. Jg 18, 1943, S. 19–29; Iduna 1944, S. 1–12.
[166]) In: Iduna. 1944, S. 114–159.
[167]) In: Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Jg 35, 1941, S. 242–266; GRM 31, 1943, S. 243–250 (hier bes. zu G. Hauptmann); ZfdPh. 69, 1944/45, S. 105–208; Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 193–210.
[168]) beide Aufsätze in: Iduna. 1944, S. 177–192, 192–196.
[169]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 131–146.
[170]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1953, S. 106–118.
[171]) Ebda, S. 119–135, 136–141.
[172]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 127–178.

lorenen Vollkommenheit und die bewußtlose Herrlichkeit der Natur ist darin«. Was uns der Überblick über die neuere Hölderlinliteratur als das eigentliche Telos in der Entfaltung Hölderlinschen Dichtertums erkennen ließ, war schon der Kern von Brentanos Hölderlinerlebnis.

Seine ersterwähnte Feststellung schränkt Rehm mit dem Hinweis auf Rilke etwas ein: dessen Erleben Hölderlins sei allerdings »an Wucht und Tiefe und Wirkung ... klarer und faßbarer«. Durch den Aufsatz von Werner Günther[173]) über 'Rilke und Hölderlin' wird das nicht bestätigt. Vorsichtig formuliert Günther am Ende: »Vom hölderlinischen Erlebnis hat sich ihm [Rilke] zweifellos manches tief und dauerhaft verfestigt – ganz abgesehen von den nahezu beweisbaren motivischen Einwirkungen auf die 'Fünf Gesänge' und auf die Elegien.« Bei der Ode 'An Hölderlin' 1914 muß es »auffallen, wie sehr der Name Hölderlins darin gleichsam nur der Schallverstärker von Rilkes eigener Stimme ist: er macht ihm eigene Nöte, eigene Seligkeiten bewußter«. »Einzig das Mittelstück hat 'objektivere' Töne.« Dieses bezieht sich, wie Hellingrath, Michel und Herbert Singer[174]) zweifellos richtig deuten, auf die letzte Lebenshälfte Hölderlins. Singer sagt: »Der wahnsinnige Hölderlin muß Rilke beinahe als die letzte Konsequenz der dichterischen Daseinsform erscheinen; er hat den letzten Grund der Einsamkeit erreicht, ist ganz in sich geschlossen, der Zeit und dem Schicksal enthoben.« Günther neigt derselben Deutung zu, möchte aber in den drei Schlußversen des Mittelstücks »zugleich ... eine Art Übertragung der Einsicht in diese letzte Periode ... auf den ganzen Hölderlin erblicken«:

»... So auch
spieltest du heilig durch nicht mehr gerechnete Jahre
mit dem unendlichen Glück, als wär es nicht innen, läge
keinem gehörend im sanften
Rasen der Erde umher, von göttlichen Kindern verlassen.
Ach, was die Höchsten begehren, du legtest es wunschlos
Baustein auf Baustein: es stand. Doch selber sein Umsturz
irrte dich nicht.«

---

[173]) In: Hölderlin-Jahrbuch 1951, S. 121–152; auch in: Weltinnenraum. Die Dichtung R. M. Rilkes. 2. Aufl. Bielefeld: Erich Schmidt 1952, S. 226–254.

[174]) Rilke und Hölderlin. Diss. Köln 1950, Masch.; 240 S. – Vgl. auch oben S. 191/335, Hof.

SCHILLERS FRAGMENT 'DER MENSCHENFEIND' UND DIE IDEE DER KALOKAGATHIE

Von Käte Hamburger (Göteborg)

Schillers 1790 in der 'Thalia' unter dem Titel 'Der versöhnte Menschenfeind' veröffentlichtes Prosadramenfragment hat in der Schillerliteratur wenig Beachtung gefunden. Verständlicherweise, wenn man sich an den Eigenwert dieser acht Szenen hält; und die Veröffentlichung zeugt davon, daß Schillers Selbstkritik hier ein wenig versagt hat. Aber die Schillerforschung darf für dies Versagen dankbar sein. Denn sie hat dadurch Kenntnis eines Dokuments gewonnen, das in einem weit höheren Maße als es der Forschung bewußt geworden ist, für die Erkenntnis Schillers von Bedeutung ist[1]: und zwar von einer symptomatischen Bedeutung, die, wie wir glauben zeigen zu können, diesem Fragment geradezu eine Schlüsselstellung in der Entwicklung Schillers, ja in der Gesamtstruktur seines Werkes zuzuschreiben erlaubt. Und es dürfte kaum noch einmal den Fall eines literarischen Fragments geben, bei dem gerade die Tatsache, daß es Fragment geblieben, so aufschlußreich ist wie im Falle des 'Menschenfeindes'. Denn eben dadurch eröffnet sich ein Zugang besonderer Art zu den großen ästhetischen Schriften Schillers, und es zeigt sich, daß gerade sie die Antwort auf die ungelöste Proble-

[1]) In den meisten Gesamtmonographien (so bei Berger, Strich, Buchwald, Witte) wird das Fragment gar nicht erwähnt, bei Cysarz kurz, und nur bei M. Gerhard etwas eingehender betrachtet. Walzel fertigt es in der Einleitung des betreffenden Bandes der Säkularausgabe (7, XLII f.) ebenso wie Cysarz als bürgerliches Familienstück im Stil Ifflands und Schröders ab, ein wenig gewürzt mit den Ideen der schottischen Glückseligkeitsphilosophie und „Templeisentugend" (Cysarz). Zum Gegenstand einer besonderen Betrachtung ist es bisher nur einmal avanciert, in einer maschinenschriftl. Münsterer Dissertation von J. Paulsen (1926), die während des Krieges verbrannt ist, von der ich aber einen in Tübingen vorhandenen Auszug habe einsehen können. Danach stellte der Verf. das Fragment ganz in den Zusammenhang der „subjektiven" politisch-sozialen Jugendwerke Schillers, d. h. der unter Rousseauschem Einfluß stehenden Opposition gegen die durch den Absolutismus geprägte Gesellschaftsform. Melitta Gerhard kommt dem Gehalt des Stücks am nächsten, indem sie *leise Fäden zu dem Werke des Menschenerziehers in den ästhetischen Schriften* entdeckt (Schiller, S. 91), doch ohne die Problematik zu bemerken, die gerade darin verborgen ist.

matik des Stückes sind, die sich als solche durch dessen fragmentarischen Charakter enthüllt. Aber als so weitgehend dürfen wir die symptomatische Bedeutung des Fragments betrachten, daß es selbst darüber noch einen wenigstens mitwirkenden Aufschluß gibt, warum und in welchem Sinne auch die philosophische Antwort selbst, die Ästhetik Schillers, sich als ein Denkgebilde darstellt, dessen konstruktive Schwierigkeiten stets gespürt, aber in der Tat nur sehr schwer zu durchschauen sind. Wir betrachten den 'Menschenfeind' um der Schillerschen Ästhetik willen und müssen ihn zu diesem Zwecke einer genaueren Analyse unterziehen.

I.

Die Analyse des 'Menschenfeindes' darf nicht ganz an seiner Entstehungsgeschichte vorbeisehen. Diese enthält zwei wichtige Momente. Das erste ist die Zeit der Entstehung selbst. Er beschäftigte Schiller in den Jahren 1786 bis etwa 1789, d. h. in den entscheidenden Krisenjahren vornehmlich der Weimarer Zeit. Es ist dabei wesentlich, daß Schiller von seinem Entwurf sehr hoch dachte. Als er ihn in einem Briefe an den Schauspieler Friedrich Schröder vom 12. 10. 1786 zuerst erwähnt, schreibt er: *Ein neuer Karakter tritt hier auf, den nur derjenige Künstler darstellen wird, der den Lear und den Hamlet in Deutschland erschaffen hat. Sie hören aus dieser selbstgefälligen Sprache den Vater, der auf sein Kind eitel ist, aber verziehen soll er es wenigstens nicht* . . . (Jonas I, 312). Und noch ein halbes Jahr später, am 3. 3. 1787, heißt es an Göschen: *Es ist möglich, daß dieser Menschenfeind alle meine vorigen Stücke übertrifft – durch das allgemeine Interesse seines Inhalts und die Begeisterung, mit der ich ihn schreibe* (Jonas I, 315). Die weiteren Mitteilungen über den Fortgang der Arbeit finden sich im Laufe des Jahres 1788 in den Briefen an Körner. Und hier findet sich auch das zweite, entscheidend wichtige Moment der Entstehungsgeschichte, die Mitteilung vom 27.7.1788, daß *der erste Plan wichtige Veränderungen erlitten* hat (Jonas II, 93). Nach klagenden Aussprüchen über die sich steigernden Schwierigkeiten der Konzeption, doch ohne daß die Überzeugung von ihrer Bedeutung aufgegeben würde – *Der Menschenfeind ist mir zu verwickelt und zu schwer als daß ich die neue Manier daran zuerst versuchen könnte, aber vielleicht gründet der Menschenfeind einmal meinen ganzen Credit* (Jonas II, 239) – wird endlich, am 26. 11. 1790, das Abbrechen der Arbeit und die Veröffentlichung des Fragments in der 'Thalia' begründet: *Hätte ich irgend noch den Gedanken gehabt, ihn auszuarbeiten, so wäre er nie in die Thalia gerückt worden; aber diesen Gedanken habe ich nach der reifsten kritischen Überlegung und nach wiederholten verunglückten Versuchen aufgeben müssen. Für die tragische Behandlung ist diese Art Menschenhaß viel zu allgemein und philosophisch* . . . (Jonas III, 117). Die einzige Antwort Körners auf diese verschiedenen Mitteilungen, die

für die Entstehungsgeschichte von Belang ist, ist die Bemerkung, daß ihm bei der Lektüre des Thaliafragments *ein Monolog von Hutten neu war* (Briefwechsel II, 1847, S. 223).

Daß dieser Monolog, der die siebte Szene einnimmt, Körner, der demnach die übrigen Szenen gekannt haben muß, neu war, als das Fragment erschien, ist von Bedeutung für unsere Einsicht in die krisenhafte Situation dieses Stücks in der damaligen Existenz und Problematik Schillers. Wir können ja müssen die Bemerkung Körners in Zusammenhang mit den „wichtigen Veränderungen" bringen, von denen Schiller am 27. Juli 1788 berichtet, ohne nähere Angaben zu machen. Und sehen wir nun die dem Monolog voraufgehenden sechs ersten Szenen und darauf den Monolog selbst an, so beginnen sich die in den Briefen unausgesprochenen allgemein philosophiegeschichtlichen Hintergründe der geistigen Situation Schillers in dieser Periode zu öffnen.

In den ersten vier Szenen, die expositionell die Familienverhältnisse und Lebensumstände des von den Seinen, der Tochter Angelika und der Schwester Wilhelmine, wie auch seinen Untergebenen geliebten und verehrten Gutsherrn von Hutten ausbreiten, wird dessen Menschenfeindschaft bereits thematisch, aber nur unbestimmt motiviert. Es wird angedeutet, daß sie aus feindlichen Gesinnungen *einer Welt, die ihn von sich stieß* (2. Szene, Säk. Ausg. VII, 317), erwachsen sei, und Angelika, die sich mit dem Herrn von Rosenberg verlobt hat, fürchtet, daß sie dies mit dem Vater in Konflikt bringen werde, da sie seinen Wunsch, daß auch sie diese Welt *entbehren* möge, nicht mehr erfüllen könne. – Es ist zu vermuten, daß es diese vier Szenen waren, die Schiller in dem Briefe an Göschen vom 3. 3. 1787 als fertigen ersten Akt gemeldet hatte: *ein Akt davon ist fertig.* Ihre Konzeption weist auf ein traditionelles Motiv des Menschenhasses zurück, das Schiller sowohl aus eigener psychischer Erfahrung wie auch aus der Literatur und Psychologie der Epoche vertraut war und bereits die Gestalt König Philipps mitgeformt hat. *Jahrelang,* sagt er im Briefe an Schröder vom 12. 10. 1786, habe er das Stück *im Kopfe getragen,* und wir dürfen danach wohl annehmen, daß wenigstens das Motiv, als einmal zu gestaltendes, in die Bauerbacher Zeit zurückreicht. Ein Brief vom 4. 1. 1783 an Henriette von Wolzogen berichtet von eigenen psychischen Möglichkeiten, sich durch bittere Erfahrungen zum Menschenhaß treiben zu lassen. *Sie glauben nicht, wie nötig es ist, daß ich edle Menschen finde. Diese müssen mich mit dem ganzen Geschlecht versöhnen, mit welchem ich mich beinahe abgeworfen hätte. Es ist ein Unglück, meine Beste, daß gutherzige Menschen so gern in das entgegengesetzte Ende geworfen werden, den Menschenhaß, wenn einige unwürdige Karaktere ihre warmen Urteile betrügen. Gerade so erging es mir. Ich hatte die halbe Welt mit der glühendsten Empfindung umfaßt, und am Ende fand ich, daß ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte* (Jonas I, 89). Diese privatpsychische Erfahrung mag bei

Schiller nicht zuletzt darum expliziten Ausdruck gewonnen haben, weil der Menschenhaß ein geläufiges psychologisches Problem der Epoche war. Ja, nicht immer ist zu unterscheiden, wieweit überhaupt eigene seelische Zustände aus literarisch-philosophischem Gedankengut und Stil der jeweiligen Epoche gedeutet werden – wie denn etwa heutzutage niemand seine eigene, noch so schwierige und enttäuschungsreiche Lebenssituation als eine solche des Menschenhasses darstellen würde. Im 18. Jahrhundert aber diente das Phänomen des Menschenhasses noch als prägnanter Ausdruck für ein feindliches oder doch auf irgendeine Weise gestörtes Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft: sei es, daß diese sich dem einzelnen gegenüber nicht bewährt wo es gilt, wie im Falle des Shakespeareschen Timon [2]), oder überhaupt den Forderungen und Maßstäben nicht entspricht, die ein besonders ethisch gerichteter Mensch, wie Alceste in Molières 'Misanthrope' an sie stellt. Eingehend beschreibt Joh. Georg Zimmermann in seinem zu seiner Zeit viel gelesenen Buche 'Über die Einsamkeit' (1784/85) diese Attitüde und warnt davor, die Einsicht in die Schwächen der Menschen zu Haß und Verachtung werden zu lassen. – Die ersten vier Szenen des 'Menschenfeindes' verraten kein anderes Motiv als ein traditionelles dieser Art.

Daß aber *der erste Plan wichtige Veränderungen erlitten* hatte (27. 7. 1788), läßt sich nicht nur aus dem Monolog Huttens der 7. Szene entnehmen, sondern macht sich bereits in der 5. und 6. Szene bemerkbar, ja scheint sogar die Ursache für deren zweifellos unfreiwillig komische Wirkung zu sein. Es ist dabei anzunehmen, daß diese Szenen erst nach der Konzeption oder Ausarbeitung der 7. Szene wenn nicht neu gedichtet, so doch umgeformt worden sind. Denn hier soll nun bereits zutage treten, daß es mit diesem Menschenfeind nicht im traditionellen Sinne dieses Phänomens bestellt ist, wie man nach den ersten Szenen annehmen konnte, daß nicht *ein schreckliches Schicksal* (VII, 320), *eine Welt, die ihn von sich stieß,* die Ursache seines Menschenhasses ist, sondern eine apriorische Idee, welche als Idee niemals in eine empirische Erscheinung treten kann. Hutten geht in der 5. Szene mit seinem Hausverwalter die Wirtschaftsbücher durch und zeigt sich dabei als der von Natur edle wohltätige Mann als der er bereits angekündigt war. Vollends tritt dann in der 6. Szene seine Wohltätigkeit gegen seine Untergebenen ans Licht, wo die Dorfinsassen ihm zu seinem Geburtstage huldigen und ihm für alles danken was er Gutes für sie getan. Daß er dies nicht aus

---

[2]) Der Name Timon war in dieser Epoche paradigmatisch und tauchte überall sofort auf, wenn von Menschenfeindschaft die Rede war. Schiller selbst hebt in dem zit. Brief an Schröder (12. 10. 1786) hervor, daß sein neues Stück *mit dem Shakespeareschen Timon keinen Berührungspunkt hat als den Namen.* Für Shakespeares Drama aber hatte er sich in der Mannheimer Zeit als solches schon interessiert und schlägt es Dalberg zur Aufführung vor (24. 8. 1784, Jonas I, 208).

„Neigung" sondern aus „Pflicht" getan hat, zeigt an sich noch keine Abweichung von der traditionellen Konzeption der ersten Szenen an. Das Moment, das das den „ersten Plan" verändernde Eintreten der apriorischen, aller „Erfahrung" enthobenen „Idee" anzeigt und die unfreiwillige Komik erzeugt, besteht in der nun zum Ausdruck kommenden Annahme Huttens, daß das Menschenmaterial als solches schlecht zu sein hat – wenn anders seine Philosophie stimmen soll. Denn geradezu ungehalten ist er, es stört seine Kreise, wenn sich erfahrungsmäßige Anzeichen des Gegenteils bemerkbar machen. Der Verwalter ist *ein wahres Kleinod* (VII, 324), wenn Hutten ihn gemeinem Eigennutz hingegeben glaubt. Aber *wir taugen nicht für einander* (ebd. 325), wenn sich herausstellt, daß dieser gute Mann im Gegenteil aus Liebe und Anhänglichkeit an seinen Herrn eigennützigen Interessen durchaus entsagt hat. Die rein gedanklich, wenn auch noch so emotionell geäußerte Entgegensetzung niedrigster Menschlichkeit zu einer hohen Menschenidee wird ganz deutlich in der 6. Szene, in der Ansprache Huttens an seine dankbaren Untertanen, in der er diese braven Leute de bonne volonté einer Reihe bösester Laster und niedrigster Handlungen beschuldigt: *Verläumdung, Wucher, scheelsehende Mißgunst, Tücke, neidische Zwietracht* . . . ja selbst die Kinder, *alle diese Unschuldigen werdet ihr nach eurem Bilde verstümmeln* (ebd. 329). Den Namen Mensch, zu dem er, wie sie sagen, sie wieder durch seine Wohltaten erhoben hat, will er ihnen nicht zuerkennen: *Werft diesen Namen von euch und seid mir unter einem schlechteren willkommen* (ebd. 327).

Es unterliegt, wie gesagt, kaum einem Zweifel, daß es sich hier um Selbstinterpolationen Schillers handelt, die von der nächsten Szene, dem „neuen" Monolog Huttens her gemacht und von Schiller selbst offenbar als unbefriedigend und unstimmig empfunden worden waren. Die Rolle dieses Monologs und mehr noch die in ihm verborgenen Beziehungen sind von der Forschung zuwenig beachtet worden. Und dies hängt wiederum mit der Schwierigkeit zusammen, das Verhältnis Schillers zu der Philosophie Shaftesburys genau belegen zu können. Es fanden sich in den Briefen und sonstigen Äußerungen Schillers keine verbalen Belege – höchstens ein als negativ aufzufassender[3]) – für eine mehr oder weniger eingehende Beschäftigung Schillers mit den Werken Shaftesburys selbst. Es war nur bekannt, daß er dessen Ideen auf der Karlsschule durch Garves Übersetzung von Fergusons 'Grundsätzen der Moralphilosophie' (1772) kennen gelernt hatte und die Ideen der eudämonistischen englischen Moralphilosophie, die sich im philosophischen Bewußtsein des 18. Jahrhunderts mit denen von Leibniz amalgamierten und in der Luft lagen, sah man vor allem wirksam in der 'Theosophie des Julius', die ja in der Karlsschulenzeit entstanden war und

[3]) S. u. S. 372 den zit. Brief Schillers an Karol. v. Beulwitz.

in die 'Philosophischen Briefe' von 1788 aufgenommen wurde[4]). Daß aber kein Dokument genauer als der 'Menschenfeind' über die wie immer fragmentarische Beschäftigung Schillers mit Shaftesbury, und zwar einem bestimmten Werk, den 'Moralists', aufklärt, ist, soweit mir bekannt, der Forschung entgangen. Das Dramenfragment klärt aber darum so genau darüber auf, weil (wie ich glaube als eine Wahrscheinlichkeit behaupten zu können, die einer Tatsache nahekommt), die Quelle für die von der 5. Szene an veränderte Figur Huttens, und damit den „veränderten Plan" des ganzen Stücks, die Gestalt des Palemon aus den 'Moralists' und der Monolog der 7. Szene eine nahezu wörtliche Version einer Stelle dieses Werkes ist[5]).

Wie Schiller in der Weimarer Zeit, als er mit dem 'Menschenfeind' beschäftigt war, dazu gekommen sein kann, zu den 'Moralists' zu greifen, ist unschwer zu kombinieren. Nicht nur bei Wieland wird er die unter dem Titel 'Charakteristics' erschienenen Werke Shaftesburys gefunden haben, sondern vor allem auch bei Herder. Dieser hatte ihm, wie Schiller an Körner am 24. 7. 1787 berichtet, seine Schrift 'Gott' zu lesen gegeben (Jonas I, 359), über die er dann mit ihm diskutiert hat (8. 8. 87, Jonas I, 374). Der 2. Ausgabe dieser Schrift hatte Herder eine schon 1773 verfaßte dichterische Version des Naturhymnus des Theokles aus den 'Moralists' beigegeben. Und wenn nun auch Schillers Antwort an Karoline vom 27. 10. 1789, die ebenso wie Lotte ihm die Lektüre Shaftesburys dringend empfohlen hatte, zu entnehmen ist, daß er sich mit diesem noch nicht gründlich beschäftigt hatte – *Den Shaftesbury freue ich mich einmal zu genießen, vielleicht ist das ein Geschäft für den Sommer* (27. 11. 1788, Jon. II, 163) –, so schließt das doch nicht aus, daß er nicht schon vorher bestimmte Stellen gelesen hat, auf die ihn Herder im Zusammenhang mit seiner Übersetzung und der Schrift 'Gott' aufmerksam gemacht haben mag. Ja, es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß Schillers kleine Verschwiegenheit über die Kenntnis solcher Stellen darauf zurückzuführen ist, daß er mit der Umformung des 'Menschenfeindes' nach dem Muster des Palemon, dieses „complete Timon or Manhater" (Char/Vol. II, 1749, p. 129) beschäftigt war und mit der künstlerisch dramatischen Darstellung der neuen Gestalt und der neuen Idee verzweifelt rang.

---

[4]) Den Einfluß von Shaftesburys Harmonielehre auf die 'Philosophischen Briefe', den übrigens schon Karoline und Lotte bemerkt hatten, zeigt E. Cassirer in seiner Schrift 'Schiller und Shaftesbury', Cambridge 1935. Dazu auch schon allgemein Walzel und eingehender W. Witte, 'Schiller', Oxford. 1949, S. 86 f.

[5]) E. Spranger, 'Schillers Geistesart gespiegelt in seinen philosophischen Schriften und Gedichten' (1941), macht zwar auf Ideen Shaftesburys in Huttens Naturhymnus aufmerksam, bezieht das aber nur auf die allgemein von diesen Ideen erfüllte philosophische Atmosphäre dieser Jahrzehnte.

Shaftesburys 'Moralists' sind in der beliebten Briefform verfaßt. Palemon ist der Empfänger der Briefe seines Freundes Philokles, in denen dieser, selbst von dem Platoniker Theokles aus einem Skeptiker zu einem platonischen Schwärmer bekehrt, dies nun an Palemon, dem ungläubigen Suchenden, zu vollbringen sucht. Palemon ist der Menschenfeind von der Idee her: um der hohen Idee von dem Menschen willen haßt er die Menschen. *O Wretched State of Mankind – Hapless Nature, thus to have err'd in thy chief Workmanship – Whence sprang thy fatal Weakness?* . . . (a.a.O. p. 126). Diese seine Worte ruft Philokles dem Palemon in die Erinnerung zurück, aber zugleich auch, daß er nicht der ganzen Schöpfung gezürnt, nicht jedes Verhältnis zur Schönheit verloren habe: *For now you began to talk with much Satisfaction of natural things, and of all Orders of Beautys, Man only excepted . . . when you had pretty well spent the first Fire of your Imagination I wou'd have got you to reason more calmly with me upon that other Part of the Creation, your own Kind, to which (I told you) you discover'd so much aversion, as wou'd make one believe you a complete Timon or Manhater* (p. 129). Nachdem dann Philokles erst nach den möglichen empirischen Gründen forscht, aus denen die Menschenverachtung des Palemon sich herleiten könnte, erhebt er sich, selbst von Theokles belehrt, zur höchsten Idee des Schönen, der Harmonie der Schöpfung und erkennt auch in Palemon die hohe Seele, die sich nicht mit der Freude am Schönen in seiner Vereinzelung begnügt. *This, Palemon, is the Labour of your Soul, and this its Melancholy, when unsuccessfully pursuing the supreme Beauty, it meets with darkning Clouds which interrupt its Sight. Monsters arise, not those from Lybian Deserts, but from the Heart of Man more fertile; and with their horrid Aspect cast an unseemly Reflection upon Nature. She, helpless (as she is thought) and working thus absurdly, is condemn'd, the Government of the World arraign'd, and Deity made void* (a.a.O.).

Betrachten wir den Monolog Huttens, so wie er auf die Szene mit den Gutsinsassen folgt, werden wir vergeblich nach dem sozusagen konträren Gegensatz des moralisch Schlechten suchen, das er jenen vorgeworfen. Wir befinden uns statt dessen sogleich in der kosmisch-ästhetischen Sphäre der Harmonie und Schönheit der Schöpfung, wie sie Shaftesbury hier entworfen hat. Die Klage Palemons kehrt in derjenigen Huttens wieder. Auch hier wird der Mensch als das Hauptwerk der Schöpfung gepriesen: *Mensch! Herrliche, hohe Erscheinung! Schönster von allen Gedanken des Schöpfers! Wie reich, wie vollendet gingst du aus seinen Händen! Welche Wohllaute schliefen in deiner Brust, ehe deine Leidenschaft das goldene Spiel zerstörte!* (VI, 330.) Denn nun wird, wie in den 'Moralists', der Mensch angeklagt, das einzige Wesen der Schöpfung zu sein, das nicht zu der ihm bestimmten Vollendung der Harmonie und Schönheit sich entwickelt hat: *Alles um dich her und über dir sucht und findet das schöne Maß der Vollendung – du allein stehst unreif und mißgestaltet in dem untadeligen Plan . . . Du allein, ihr liebster, ihr be-*

schenktester Sohn, bleibst aus – nur was sie dir gab, findet sie nicht wieder, erkennt sie in seiner entstellten Schönheit nicht mehr (ebd.). Ja, es kehrt das Bild von den *die ewige Schönheit* (bei Shaftesbury: supreme Beauty) verdunkelnden Wolken wieder: *Der Mensch wühlt mir Wolken in den silberklaren Strom – wo der Mensch wandelt, verschwindet mir der Schöpfer* (ebd. 331) – so wie bei Shaftesbury *die Gottheit entleert wird* (Deity made void)[6]).

Nicht der an sich nicht allzu wichtige Nachweis dieser Quelle des „veränderten Plans" des 'Menschenfeindes' ist der Zweck dieser kleinen vergleichenden Betrachtung. Er ist nur bedeutsam als philologische Bestätigung der weit über seinen dichterischen Eigenwert hinausgehenden Bedeutung, die dies Fragment für die folgende Entwicklung von Schillers Denken hat. Hier zuerst tritt in sein Denken die prekäre Ideenverbindung ein, die in dem „bösen griechischen Wort", wie es Herder genannt hat, *kalon kagathon*, der Idee der Kalokagathia, enthalten ist. Ja, wir dürfen noch radikaler behaupten: hier beginnt der Begriff der Schönheit sich in seiner für Schillers Denken durchaus störenden Wirkung bemerkbar zu machen. Sie stört nicht nur die Vollendung des 'Menschenfeindes' (gleichgültig ob dieser ein bedeutendes Werk oder ein bürgerliches Rührstück geworden wäre), sie wird auch große Partien der ästhetischen Schriften zu den widerspruchsvollen, bei aller Größe der Ideenkonzeption nicht überzeugenden, sich in gefährlichen Zirkeln bewegenden Denkgebilden machen, als die sie sich einer unvoreingenommenen, begriffsanalytischen Untersuchung darstellen.

Herder hatte das Wort vom bösen griechischen Begriff der Kalokagathie in dem Aufsatz 'Von der griechischen Literatur in Deutschland' (Fragmente über die neuere deutsche Literatur, 2. Sammlung) mit Hinsicht auf die Entstellungen und Bedeutungsveränderungen geprägt, die es in dem Shaftesburyschen *nach dem Modegeschmack seiner Zeit eingekleideten Platonismus* (Suphan II, 305) erhalten hatte, und er leuchtet mit philologischen Mitteln ein wenig in die in diesem modernen Platonismus, vor allem dem Shaftesburyschen Begriff des „homo virtuoso" oder „fine gentleman" ineinander verschwimmenden Vorstellungen von Bildung, Geschmack, Schönheit, Güte, „moral grace" usw. hinein, indem er darauf hinweist, daß *agathos* keineswegs moralische Güte bedeutet habe, sondern Tapferkeit, und daß auch *das Wort kalos diesen Ursprung gehabt,* etwas später *das Wort agathos und kalos ein tüchtiger Mann in Geschäften hieß . . . redliche Menschen und tüchtige Bür-*

---

[6]) Ob Schiller die englische Originalausgabe der 'Moralists' oder die deutsche Übersetzung von Spalding (1745) oder aber die deutsche Übersetzung des Gesamtwerks Shaftesburys von Hölty u. Benzler (1776/79) in der Hand gehabt hat, konnte nicht festgestellt werden. Herder erwähnt in den 'Briefen zur Beförderung der Humanität', Dritte Sammlung, Stück 33, beide deutschen Ausgaben, die erstere besonders rühmend. Und es ist anzunehmen, daß sich diese in seinem Besitze befand.

ger (ebd. 303). Und Herder weist hier auch auf die Sinnlosigkeit der veränderten Begriffsbildung zu seiner Zeit hin, wenn er sagt: *Shaftesbury fordert von seinem Virtuosen, wenn er in Griechenland existierte, freilich das Lesen des Homers, und das zwar als das erste ABC; aber ein moralisches Lesen des Homers? Ein himmelweiter Unterschied!* (ebd. 306).

Werfen wir unabhängig von Herders Kritik einen Blick auf die Philosophie Shaftesburys, so ist es in der Tat die Bemühung, die gestalthafte Schönheit der dinglichen Welt, eine kosmische Anschauung, auf die psychisch-moralische und soziale Welt zu übertragen, die sich gedanklich als nicht vollziehbar erweist. Selbst wenn man die Begriffe *agathos* und *kalos* im heutigen Sinne je für sich als moralisch gut und als gestalthaft schön interpretiert, so stellt der Gedanke der „moral grace", der moralischen Schönheit, der einfachen und als solche möglichen Summierung der Begriffe *kalos* und *agathos* des griechischen Bürgerideals gegenüber eine Verbindung dieser Begriffe dar, die darum nicht gedacht werden kann, weil sie keinem Phänomen entspricht. Der Begriff der Schönheit wird bedeutungsleer, wenn er auf eine Sphäre übertragen wird, in der er keine bestimmende Funktion mehr hat. Das moralisch Gute im modernen Sinne bedarf des ästhetisch Schönen nicht, um als das Gute zu erscheinen. Und wird das Schöne mit dem Guten gleichgesetzt oder in einer Wortverbindung verkettet, so kommt als Resultat doch wieder nur das Gute heraus[7]). – Der Ursprung von Shaftesburys Philosophie, in der 'Enquiry conc. Virtue' ist eine ausgesprochene Sozialethik, die zum Hintergrunde die Idee eines wohlgeordneten, harmonisch funktionierenden Gesellschaftsganzen hat. Er schloß von dieser Ordnung wie auch von der dem Menschen gleichfalls sicht- und erfahrbaren Ordnung der Natur auf eine das Universum durchwaltende Harmonie, mit einer Gottheit als Urheber und Lenker. Aber nun ist es eben aufschlußreich zu beobachten, wie die Gedanken Shaftesburys, die in der Beschreibung der moralischen und sozialen Erscheinungen oder Forderungen durchaus klar und überzeugend sind, sich verwirren, wenn er – vor allem in den 'Moralists', die den Untertitel 'A Rhapsody' haben – nun die Idee der Identität von physischer und moralischer Harmonie, von Schönheit und Tugend, zur Darstellung bringen will. Es gelingt dies nur auf dem Wege der „Rhapsodie", der Schwärmerei und unbeweislichen Hypostasen, die denn auch den trotz aller platonischen Bekehrung noch rationalistisch denkenden Phi-

[7]) Auch hier hat Herder, der sich immer wieder um die Adäquatheit und Reinheit der Begriffe und die Unterschiede der ethischen und ästhetischen Begriffsbildungen mühte, prägnant formuliert: Hinsichtlich des *kalon der Alten* sagt er in dem Aufsatz 'Shaftesbury. Principium der Tugend' (Suph. XXIII, 145): *Weder die Nutzbarkeit der Handlung schließt dieser Begriff aus ... noch weniger Pflicht, schwere Pflicht; vielmehr ist diese Schönheit des Menschen und im Menschen nichts als reiner Charakter.*

lokles nicht recht überzeugen: *So that Beauty, said I, and Good, with you, Theokles, I perceive are still one and the same?* (p. 259) fragt er mit deutlicher Skepsis. Hier wird das „Gleichgewicht der Leidenschaften" (the balance of passions) die „Schönheit der Tugend" genannt: *Few are acquainted with this Province. But were we more so . . . we shou'd then see Beauty and Decorum here as well as elsewhere in Nature; and the Order of the Moral World wou'd equal that of the Natural. By this the Beauty of Virtue wou'd appear; and hence the Supreme and Sovereign Beauty, the Original of all which is good or amirable* (p. 191).

Wir kehren zum 'Menschenfeind' zurück. Auf dem Hintergrund der Shaftesburyschen Philosophie wird der Sinn erkennbar, in dem Schiller mit diesem Entwurf rang. Was hier vollbracht werden sollte, war genau das Unmögliche, den Darstellungskategorien Widersprechende, das er zum Schluß einsehen mußte: daß für die „tragische" (d. i. hier dramatische) Behandlung diese Art Menschenhaß viel zu allgemein und philosophisch war. Aber selbst diese Formulierung der Gründe des Scheiterns an diesem Stoffe unterrichtet noch nicht über den wahren Sachverhalt. Weitere geistesgeschichtliche Aspekte und Hintergründe eröffnen sich, wenn wir nun die 8. Szene betrachten, in der das Stück abbricht. Es ist die Szene Angelikas.

Die Bedeutung und Funktion, die nach dem Entwurf der 8. Szene diese Gestalt erhalten sollte, ist bisher sowenig wie die Symbolik ihres Namens beachtet worden. Und doch ist sie es, die als ein erster Versuch Schillers bezeichnet werden kann, die Idee der Kalokagathie, d. h. die Idee der Schrift 'Anmut und Würde', zur Darstellung zu bringen. Der Prozeß des sozusagen gestalterischen Denkens des Dramatikers Schiller ist deutlich erkennbar: die Shaftesburysche Idee, von der her Hutten sich als Menschenhasser erklärt – *Ich habe Ehrfurcht vor der menschlichen Natur – nur die Menschen kann ich nicht mehr lieben . . . Was ich von den Unedlen litt, ist vergessen. Mein Herz blutet von den Wunden, die ihm die Besten und Edelsten geschlagen* (VII, 338) – muß „verkörpert" werden. Es genügt nicht, die Tochter für die Idee zu retten, indem sie der niedrigen menschlichen Gesellschaft fern gehalten wird und werden soll. Dann würde die Idee selbst nicht zur Erscheinung kommen können. Die Idee des Menschen als „the chief workmanship" der Natur, als das Moralwesen, das zugleich der Schönheit fähig, ja dessen Schönheit Form und Ausdruck seiner Güte ist, mußte mindestens die Verkörperung gewinnen können, die sie als ein Ideal besitzt – wenn anders die philosophische Idee zu einer dramatischen Anschauung sollte umgestaltet werden können. Ein Mensch kann an sich keine Idee, wohl aber ein Ideal sein oder vorstellen.

Wir sind in der Analyse des 'Menschenfeindes' an dem Punkte, an dem sich weitere Aspekte und Strömungen der Epoche eröffnen. Mit dem Einfluß Shaftesburys verband sich in dieser Zeit derjenige Winckelmanns. Und

eben die 7. und 8. Szene des 'Menschenfeindes' deuten darauf hin, daß die Winckelmannsche, aus den hellenistischen Antiken hergeleitete Idealvorstellung des Menschen sich Schiller als eine Möglichkeit zur dramatischen Verkörperung der Idee der Kalokagathie angeboten hatte. In dieselben Jahre wie die Arbeit am 'Menschenfeind' fällt der 'Brief eines reisenden Dänen' (1785), in dem Schiller seine Eindrücke von dem Mannheimer Antikensaal schildert, und diese Schrift zeigt bekanntlich schlagwortartig die Sehweise Winckelmanns auf: *Der Mensch brachte hier etwas zustande, das mehr ist als er selbst war, das an etwas Größeres erinnert als seine Gattung* (Säk. Ausg. XI, 106), oder: *Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen und näherten ihre Menschen den Göttern* (ebd.). – Aus dem Geiste Winckelmanns wird in der 8. Szene die Figur der Angelika geformt oder umgeformt: denn es ist zu beachten, wie in Huttens Plan, die Tochter „den Göttern zu nähern", sie zur idealen Verwirklichung der Idee, zu einem *vollendeten Engel* (VII, 340) zu machen, vor allem die ästhetischen, die gestalthaften Momente der Kalokagathie-Idee eingehen oder doch dafür fundierend sind. Daß Angelika schön ist, ist die Voraussetzung zu dieser Idealisierung – *Du bist ein schönes Mädchen, Angelika. In verschlossener Werkstatt reifte die Bildsäule still unter dem Meißel des Künstlers heran, die vollendete muß von einem erhabneren Gestelle strahlen* (VII, 336). Aber zugleich mit der schönen Gestalt soll von diesem Piedestale *die schönere Seele* strahlen: *Streue Segen um dich wie eine beglückende Gottheit! Übe Taten aus, die das Licht nie beleuchtet hat. Mit der unwiderstehlichen Schönheit bewaffnet, wiederhole du vor ihren Augen das Leben, das ich in ihrer Mitte unerkannt lebte, und durch deine Anmut triumphiere meine verurteilte Tugend ... und jetzt fliehe in deine Glorie hinauf – in schwindliger Ferne sehen sie über sich die himmlische Erscheinung! ewig unerreichbar ihrem Verlangen, wie der Orion unserem sterblichen Arm in des Äthers heiligen Feldern ... So stelle ich dich hinaus in die Menschheit. Du weißt wer du bist. – Ich habe dich meiner Rache erzogen* (ebd. 340).

Hier endet das Fragment. Und es dürfte kein Zufall sein, daß es dort abbricht, wo die Idee der Kalokagathie als die „Glorie" der Angelika angekündigt wird, als Postulat, das nun der dramatischen Gestaltung und Verwirklichung harrt. Hier aber liegt die symptomatische Bedeutung des Fragmentarischen des Fragments. Die dramatische Nichtbewältigung der Kalokagathia-Idee ist mit großer Wahrscheinlichkeit als der Keim der ästhetischen Schriften, vor allem von 'Anmut und Würde' zu betrachten. Darüber hinaus aber läßt umgekehrt gerade die gewissermaßen elementare, naive Form, in der die Idee im Menschenfeind zur Erscheinung kommt, die Schwierigkeit schon erkennen, die auch, wie wir sehen werden, die theoretische Darstellung dieser Idee bereitete, und ihrer Natur nach bereiten mußte. Denn wie liegen hier die phänomenalen und begrifflichen Verhältnisse? Die-

ses Problem beginnt sich zu erschließen, wenn wir zunächst auf die Anschauungen Winckelmanns zurückgehen. Winckelmann mochte, ob mit Recht oder Unrecht, ein edles Menschentum in der edlen Gestaltform der griechischen Plastiken erkennen. Es war aber primär die Gestalt, die sich in dieser Kunst ihm als schön offenbarte; es war die an den Körper gebundene und in ihm erscheinende Schönheit, die er als „Ideal", nämlich die Wirklichkeit übersteigende Idee der menschlichen Gestalt statuierte. Er mochte in der Gestaltidee auch eine Seelenhaltung ausgedrückt finden. Aber nur in der bildenden Kunst kann ein solcher Zusammenhang in die Erscheinung treten. Und dies aus zwei Gründen, für die einmal der Begriff der Kunst, in seinem Gegensatz zum Leben, zum anderen der Begriff der bildenden Kunst, in seinem Gegensatz zur Dichtung, konstituierend ist.

Wenn Winckelmann auf den Flügeln seiner Einbildungskraft in der Statue des Apollo von Belvedere zu Rom so unendliche Schönheiten geistiger Gottheit findet, daß er sich bis zur Entzückung erhebt: so muß man einem, der in dem Körper andrer so viel Geist, so viel Schönheit der Seele wahrnehmen kann, Glück wünschen und ihn nicht irre machen, so beschließt Herder ein wenig ironisch einen geistreichen Aufsatz des Titels 'Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?' (Rig. Gelehrte Anzeigen, 1766, 10. St. Suphan I, 56), in dem er von allen Seiten das beliebte Problem der Zeit erörtert. Aber weder er, noch Winckelmann selbst, sind sich des Unterschiedes bewußt gewesen, der gerade für dieses Problem zwischen einem Werke der Kunst und der Wirklichkeit des Lebens, zwischen der Statue eines schönen Menschen und einem schönen Menschen besteht. Das Kunstschöne hat als solches schon einen symbolischen Charakter, das Naturschöne dagegen nicht[8]). Die Schönheit einer Statue kann – je nach dem epochalen und ethnischen Schönheitsbegriff – als Ausdruck seelischer Haltungen

[8]) Hier bedeutet der Begriff des Kunstschönen prägnant die künstlerische Darstellung eines naturschönen Gegenstandes. Die traditionelle Gegenüberstellung der älteren Ästhetik von Kunstschönem und Naturschönem verunklärt sowohl den Begriff des Schönen wie den der Kunst, derart, daß es kein bestimmendes Kriterium mehr gibt, warum etwa das Bildnis einer schönen Frau, oder eines schön gebauten Tiers, als Kunstwerk keineswegs die Bezeichnung schön verdienen kann, während umgekehrt das Portrait einer häßlichen Frau (Franz Hals' Hille Bobbe z. B.) ein „schönes" Bild sein kann. Wenn Schiller in den Kalliasbriefen dartun will, daß ein leichter Zelter schöner sei als ein schweres Wagenpferd, *die Schönheit der Thiere in demselben Verhältniß abnimmt als sie sich der Masse nähern* (23. 2. 1793, Jonas III, 271), so wird (wie wir noch näher sehen werden) auch seine das Phänomen der Schönheit bestimmende oder erklärende Freiheitstheorie ihm nicht helfen zu erklären, warum dennoch das Bild oder die Statue eines leichten Zelters weniger schön sein kann als die eines Wagenpferds (aber diese Frage stellt er sich nicht). Das Problem ging schon titelmäßig in die berühmte, von Goethe und Schiller sehr beachtete Schrift von K. Ph. Moritz, 'Über die bildende Nachahmung des Schönen' (1788) ein, und

gedeutet werden, und Winckelmann gab seine Deutung der griechischen Plastiken. Aber die Schönheit eines Menschen kann qua Schönheit nicht als Ausdruck gedeutet werden: Es war der Irrtum der Ästhetik und Anthropologie dieser Epoche, nicht nur zwischen Kunst und Leben nicht unterschieden zu haben, sondern überhaupt den Begriff des Schönen zum Kriterium der Seinsart der Kunst zu machen – und wir werden sehen, daß Schiller gerade deshalb an diesem Problem scheiterte, weil er es bewußter und theoretischer als seine Zeitgenossen gestellt und zu lösen versucht hat.

Es hängt nun sehr eng mit dem Unterschied der Kunst- und der Lebenswirklichkeit zusammen, daß nur die bildende Kunst, nicht aber die Dichtung die Schönheit zum symbolischen Ausdruck seelischer Haltungen machen, oder sie als ein solcher erlebt und gedeutet werden kann. Die Dichtung – und nur von der fiktionalen, der epischen und dramatischen, Dichtung ist hier die Rede – erschafft zwar auch wie es die bildende Kunst kann, menschliche Gestalten, aber sie erschafft sie nicht als Körper- sondern als Charaktergestalten. Der Gegenstand der Dichtung ist nicht die Gestalt, sondern das menschliche Leben, und darum kann auch sie keine Gestalten erschaffen, bei denen Leibesschönheit der symbolische oder selbst physiognomische Ausdruck der Seelenschönheit ist. Leibesschönheit und Seelenadel können im Leben wie in der Dichtung wohl als zwei Eigenschaften eines Menschen auftreten, nicht aber als ein solcher kausalsymbolischer Zusammenhang von Form und Sinn wie ihn die gestaltbildende Kunst u. U. hervorbringen kann. Und die „Anmut" der Angelika, das Ideal der Kalokagathie, konnte im dramatischen Werk nicht weiter gedeihen als bis zur lyrischen, d. i. aussagenden Ankündigung ihrer „Glorie" – so wie der Mensch, der zur Glorie des Gottes emporsteigt, Herkules, als lyrisches Symbol die Gegensätze von „Ideal und Leben" versöhnt.

II.

Das als solches unbedeutende Dramenfragment hat, wie zu zeigen versucht wurde, die symptomatische Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte Schillers, daß es in höherem Grade als selbst das Gedicht 'Die Künstler' ihn

---

alles was dort tief und richtig über den Prozeß des künstlerischen Schaffens gesagt ist, kommt nicht zu seiner vollen Effektivität, weil der Begriff des Naturschönen als ein ungelöst vorausgesetztes Moment beibehalten und damit auch der Begriff der Nachahmung störend eingeführt wird. Man kann sagen, daß alle ästhetischen Theorien dieser Epoche an dem Begriffe des Schönen kranken, weil nicht erkannt wurde, daß das Moment des Gestalthaften, Sinnlich-Wahrnehmbaren, das für das Phänomen des Schönen fundierend ist und daher prägnant nur das Naturschöne, Seiende definiert, für Wesen und Erlebnis der Kunst nicht relevant und der Begriff des Kunstschönen ein zum mindesten überflüssiger Begriff ist. Wir werden sehen, daß die viel weiteren, über das Kunstsein hinausführenden Kreise, die Schiller um den Mittelpunktsbegriff des „Kalon" zieht, eben aus diesen und ähnlichen Gründen sich verwirren mußten.

in eine zentrale Problematik der Aufklärung verwickelt zeigt, um deren Lösung er bald darauf in seinen ästhetischen Schriften weiter rang. Bei der Veröffentlichung des Fragments in der 'Thalia' hatte er, wie schon in dem Briefe an Körner, zugegeben, daß die dramatische Behandlung dem Gegenstand nicht günstig sei. *Vielleicht dürfte die Geschichte dieses Menschenfeindes und dieses ganze Charaktergemälde dem Publikum einmal in einer anderen Form vorgelegt werden, welche dem Gegenstand günstiger ist als die dramatische* (Säk. Ausg. VII, XXIV). Daß diese Form die philosophische, vornehmlich von 'Anmut und Würde' wurde, hat man darum nicht erkannt, weil Schiller hier noch die Menschenfeindschaft als thematisch nennt. Wie aber schon bei aufmerksamer Analyse der letzten beiden Szenen des Stücks zutage tritt, daß das Thema der Menschenfeindschaft selbst von dem der Menschenidee verdrängt und überglänzt wurde und es offenbar die dramatische Verkörperung dieser Idee, bzw. der zu ihr gehörigen Umstände und Gestalten, war, an der der dichterische Versuch scheiterte, so wird der Zusammenhang der Angelikagestalt mit der Schrift 'Anmut und Würde' um so deutlicher. Es konnte außer einer möglichen lyrischen nur die theoretische Form sein, die der Darstellung des „Gegenstands", um den es Schiller letztlich ging, günstig war. Die theoretische Form aber mußte sich darum noch günstiger als die lyrische erweisen, weil nur sie die begriffliche Analyse ermöglicht, die allein das Problem der Menschenidee zur Darstellung bringen konnte, die der Aufklärung im Zentrum ihres Denkens stand, und für das sie den Begriff der Kalokagathie in verschiedenen Bedeutungsnuancen verwendete wie virtuoso, moral grace, Anmut, schöne Seele[8a]). Und es wurde, wie schon angedeutet, für die Darstellung dieser Idee verhängnisvoll, daß durch die Renaissance der griechischen Kunst, die sinnlich schöne, für den abendländischen Geschmack mustergültige Menschengestalten geschaffen, der Begriff der Schönheit selbst zum zentral konstituierenden Begriff der Philosophie des Menschen wurde. Es entstand das Gebilde einer „ethisch-ästhetischen" Menschenauffassung, die man in der Folgezeit, in den Lehrbüchern der Philosophie und Literaturgeschichte, vor allem aber der Schillerforschung, recht undiskutiert akzeptiert und immer wieder mit demselben Begriffsapparat dargestellt hat, den die Aufklärung, den Schiller selbst benutzt hat. Denn auf ihn kommt es in der Erhellung und Kritik dieses Problems besonders an. In seinen ästhetischen Schriften kulminiert die Idee der Kalokagathie, weil sein stark begriffsanalytisch ausgerichtetes Denken sich nicht, wie etwa Shaftesbury, mit lyrisch schwärmerischer Verkündigung begnügte, sondern darauf aus war, das Phänomen selbst begrifflich zu fassen und zu beschreiben.

[8a]) Hierzu H. Schmeer 'Der Begriff der schönen Seele . . . in d. dtsch. Literatur d. 18. Jahrhunderts' (Germ. Studien 44, 1926), wo auch die antike und mittelalterliche Vorgeschichte des Begriffs referiert wird.

Und wenn man nun, nicht nur wiederholend nachzeichnend, sondern kritisch begriffsanalytisch selbst den Darlegungen Schillers nachgeht, stellt sich der Grund heraus, aus dem sich diese Schriften, in erster Linie 'Anmut und Würde', als so überaus verwickelte und letztlich nicht überzeugende Denkgebilde darstellen. Dieser Grund ist, daß die Idee der Kalokagathie, das ethisch-ästhetische Menschentum, eine Begriffsbildung ist, die keinem Phänomen entspricht; und gerade damit hängt es zusammen, daß sie der Neigung Schillers, dialektisch mit Begriffen umzugehen, ja nicht selten zu jonglieren, stärksten Vorschub leistete.

Die folgende Untersuchung nimmt sich zugegebenermaßen recht beckmesserisch aus und muß befürchten, mancherlei Indignation zu erwecken. Sie kann als eine solche „traurige Anatomie" zurückgewiesen werden, als die Spranger es brandmarkt, wenn man sich auf die Beachtung der Tatsache einläßt, daß *Schillers Philosophie voll der härtesten Widersprüche ist* (S. 4). In der Tat liegt es auch gerade bei einer Darstellung der Schillerschen Ästhetik näher als in anderen Fällen, sich um die Widersprüche, die Sprünge und Risse der Denkoperationen nicht zu kümmern. Denn in einfachen und übersehbaren Konturen stellt sich, sozusagen von ferne gesehen wie der Umriß eines Berges, der Sinn, der Grundgedanke dieser Schriften dar: als Struktur einer Harmoniesynthese, die sich überall aus Gegensatzpaaren herstellt, deren Grundlegendes Vernunft und Sinnlichkeit, der mundus intellibilis und der mundus sensibilis ist, so wie Kant die „Doppelnatur" des Menschen bezeichnet hatte. Und doch scheint es mir für die Erkenntnis der Eigenart von Schillers Denken nicht nur, sondern der Problematik, um die es ihm ging und ihrer zeitbedingten Situation, von aufschließender Bedeutung zu sein, sich einmal mit den Gründen und Quellen der harten Widersprüche zu befassen. Ja, ich darf bekennen, daß mir ein solcher Versuch der „Auflockerung" der eingefahrenen Schillerschen Denkkategorien und -bahnen das Interesse für sie weniger zu verringern als zu erhöhen scheint[9]). Denn gerade weil man Schiller in diesen um Erkenntnis ringenden Schriften selbst um die „Richtigkeit" der Begriffe und Phänomene so bemüht sieht, gerade weil er selbst ein früher Begriffsanalytiker schon modernen Stils ist, tritt in diesen Schriften nicht nur seine eigene Geistesart sondern die Problematik der Sache selbst so besonders scharf beleuchtet hervor: die Problematik des Begriffes des Schönen. In seinem Denken ist – wenn auch per nefas – der Prozeß schon begonnen, der diesen Begriff aus dem modernen ästhetischen Denken eliminiert hat. Und deshalb sind diese Schriften ein

[9]) Dieses Ziel wird jedoch nicht auf die Weise erreicht, in der G. Baumecker, 'Schillers Schönheitslehre', 1937, seine Kritik an ihr übt: durch bloßes Aufzeigen sich widersprechender Aussagen, ohne die verborgenen Ursachen dieser Widersprüche aufzudecken. Zutreffend scheint mir dagegen die Kritik an der Eingangsmetapher von 'Anmut u. Würde', dem Gürtel der Schönheitsgöttin.

geeignetes Objekt, zugleich eine historisch-diachronische und systematisch-synchronische Problemsituation zu studieren (um hier die Begriffe der modernen Linguistik anzuwenden), genauer: die diachronische Lage des ästhetischen bzw. charakterologischen Denkens mit einer synchronischen Betrachtungsweise zu durchleuchten. Dies geschieht, indem wir zugleich die Begriffsbildungen Schillers verfolgen und deren semantischen Gehalt untersuchen. Denn es sind die immanenten Widersprüche dieser Bildungen, die ihm selbst noch mehr oder weniger unbewußten Verwechselungen und Vermischungen bedeutungsverschiedener Kategorien, die uns dazu legitimieren. Die Resultate, die, als Nebenprodukt, für den Gesamtaspekt von Schillers Werk dabei herauskommen und mir durch Beobachtungen anderer Forscher, von den verschiedensten Gesichtspunkten her, bestätigt zu werden scheinen, können vielleicht als weitere Rechtfertigung unseres auf den ersten Blick kritisch negativen Verfahrens betrachtet werden.

Der letzte logische Grund für die Denkschwierigkeiten, die Schillers ästhetische Schriften: Kalliasbriefe, 'Anmut und Würde' und 'Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen' enthalten, ist der Zirkel. Er ist grundsätzlich damit gegeben, daß die Idee, die die Idee der Menschheit – auf verschiedene Weise – darstellen soll, die Idee der Schönheit, ihrerseits erst durch die Bedingungen und Komponenten der Menschenidee konstituiert wird. Zu diesem Zirkel aber spitzt sich Schillers Analyse besonders darum zu, weil einerseits dem Aufbau der Kalokagathie-Idee die durch Winckelmann vermittelte Anschauung und Deutung der griechischen Plastiken zugrunde lag, anderseits die Kategorien der Kantischen Ethik dazu beitrugen, die Begriffe der moralischen Wertordnung in einer zum Teil unstatthaften Verbiegung zum Aufbau der ästhetischen zu benutzen, und umgekehrt – derart, daß in einer dauernden Metabasis eis allo genos metaphorische Auslegungen und logisch-konstitutive Analysen sich vermengen.

Mit einer wechselseitigen Metabasis eis allo genos, als eigentlichem verborgenem Keim der Zirkel, ist schon die bekannte Definition der Kalliasbriefe an Körner: *Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung* behaftet (Jonas III, 245, 246). Diese Definition, die als Briefäußerung privaten Charakter hat, kommt in den veröffentlichten Schriften nicht wieder vor[10]). Dies ist um so bemerkenswerter, als die erste Hauptschrift 'Anmut und Würde', und auch 'Zerstreute Betrachtungen über ästhetische Gegenstände' noch in dasselbe

[10]) In den 'Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen' erscheint sie in einer Fußnote des 23. Briefes (XII, 90) gänzlich unbetont als Epitheton zur Bestimmung eines „edlen Geistes", der sich im Ausdruck des Gesichtes als „schön" spiegelt. Der zeitgenössische Leser der 'Briefe' konnte aus dem Satze: *Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung* keine Beziehung zu der Definition der damals unbekannten Kalliasbriefe herstellen.

Jahr, 1793, fallen wie die entscheidenden Kalliasbriefe (8. 2. 1793 f.), in denen diese Definition als wichtigste Entdeckung, nämlich die des „objektiven" Schönheitsbegriffes, gegeben wird, die Schiller über Kants „bloß subjektive" Begründung hinaus gefunden zu haben meinte – und wir werden weiter unten auch den Grund dafür erkennen können, aus dem die Definition gerade in 'Anmut und Würde', wo sie doch offenbar sehr am Platze gewesen wäre, nicht mehr erscheint. Für die Erkenntnis der Gedankengenesis, das untergründige Wirken des Zirkeldenkens, ist aber schon die Kalliasdefinition aufschlußreich. Die Einführung des Freiheitsbegriffes in den Schönheitsbegriff erweist sich bei genauem Zusehen und im Rahmen der Argumentationen Schillers als eine äußerst riskable, verführerische Metaphorik. Denn sie ist der Grund dafür, daß nun nicht nur die Verhältnisse im moralischen Bereiche im Zusammenhang des Ästhetischen einfach gleich mitgedacht werden, sondern auch umgekehrt der Schönheitsbegriff wiederum für die Bestimmung des ethischen Verhaltens benutzt wird – eben die Gefahr also wirksam wird, die im Denken des Abendlandes überhaupt die Übertragung des Schönheitsbegriffes auf nichtgestalthafte, sinnhafte Verhältnisse hatte.

Die Definition erscheint zunächst so bestechend, daß man nicht bemerkt, wie „undefiniert" das Phänomen der Schönheit selbst dabei bleibt. Und dies keineswegs nur, wenn man sich sozusagen „naiv", ohne Kenntnis der Kantischen Kategorien, die Definition zur bestimmenden Vorstellung bringen will, sondern auch gerade dann, wenn man – wie hier erfordert wird – durchaus philosophiegeschichtlich denkt und weiß, daß Schiller hier auf seine Weise mit den Kantischen Bestimmungen des mundus sensibilis und intelligibilis verfährt. Aber er verfährt damit allerdings auf eine Weise, zu der die deutsche Sprache mehr als eine andere verführt: nämlich von einer mehr oder weniger stimmigen Etymologie her zu argumentieren. Das Substantiv Erscheinung im Kantischen Sinne des Phänomens oder der phänomenalen Wirklichkeit wird in Zusammenhang mit dem Verb erscheinen in der blassen begrifflichen Bedeutung von scheinen (sembler) gebraucht: *da es hier bloß darauf ankommt, daß ein Gegenstand frei erscheint, nicht wirklich ist, so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der prakt. Vernunft nicht Freiheit in der That, sondern bloß Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung* (Jonas III, 245). Die Definition also soll folgende Sinnverhalte decken: einerseits daß die schönen Gegenstände frei scheinen, anderseits daß Freiheit hier in der Welt der Erscheinung, d. i. der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungswelt aufzutreten scheint, wo nach Kant keine Freiheit herrschen kann. Hier herrscht das Kausalgesetz, Notwendigkeit, und Freiheit herrscht nur in der intelligiblen Welt der Vernunft und des Handelns, der „That". Betrachten wir aber die Gegenstände der Erscheinungswelt unter ästhetischem Gesichtspunkt, beurteilen wir sie

als schön, so leihen wir ihnen das Freiheitsprinzip, das sie als solche nicht enthalten.

Dies ist eine rein begrifflich mögliche Denkoperation, die nun dem umgekehrten und für den Zusammenhang der Kalokagathie-Idee entscheidenden Verfahren leichtesten Vorschub leistet. Dem „uneigentlichen" Begriffe der Freiheit in der Schönheit kann nun ein uneigentlicher Begriff der Schönheit in der Freiheit entsprechen. Und hierauf kommt alles hinaus. *Indessen wird der Begriff der Schönheit doch auch im uneigentlichen Sinn auf das Moralische angewendet, und diese Anwendung ist nichts weniger als leer. Obgleich Schönheit nur an der Erscheinung haftet, so ist moralische Schönheit doch ein Begriff, dem etwas in der Erfahrung korrespondiert* (Jonas III, 260). Und der „empirische Beweis", den Schiller nun dafür erbringt, die bekannte Geschichte des von Räubern überfallenen Mannes, dem auf fünf verschiedene Weisen geholfen wird, zeigt mit Evidenz bereits die Zirkel auf, in denen sich – notwendigerweise – Schillers philosophische Begründung der Kalokagathie-Idee bewegt. Eben deshalb aber sind Schillers begriffsanalytische Bemühungen hier von Interesse und aufschlußreich, weil die logisch und sachlich unverbindlichen Modebegriffe der „moral grace" und der „schönen Seele" hier vor den „Richterstuhl" der Denklogik gestellt werden und vor ihm nicht bestehen. Sie bestehen darum nicht, weil vor diesem Richterstuhl eben „uneigentliche" Begriffe sich nicht präsentieren können: denn uneigentliche Begriffe sind Metaphern, die nicht die Mächtigkeit haben, die sinn- und sachlogischen Verhältnisse, um die es Schiller ging, zu bestimmen; sie verdecken und verdunkeln sie vielmehr, was besonders dort sich bemerkbar macht, wo metaphorische und echte Begriffsbildungen miteinander vermengt, keine bewußten Unterscheidungen zwischen ihnen gemacht werden. *Ich kann Dir keinen besseren empirischen Beweis für die Wahrheit meiner Schönheitstheorie aufstellen, als wenn ich Dir zeige, daß selbst der uneigentliche Gebrauch dieses Wortes nur in solchen Fällen stattfindet, wo sich Freiheit in der Erscheinung zeigt* (ebd.). Was hier schon rein theoretisch, noch ohne den „empirischen Beweis", sondern diesen vielmehr vorauslenkend und deutend, geschieht, ist einer der deutlichsten Zirkel in diesem Gedankenkomplex Schillers von dem man fast sagen kann, daß er die Kalliasdefinition selbsttätig auflöst. Nachdem das Phänomen der Schönheit durch „Freiheit in der Erscheinung", also durch Übertragung eines Moralbegriffes auf das außermoralische Gebiet der gegenständlichen Welt, definiert worden war, wird nun wiederum im moralischen Gebiete Freiheit in der Erscheinung durch den Begriff der Schönheit, wenn auch bloß einer uneigentlichen, definiert. Wobei sich sogleich das zeigt was später die ästhetischen Schriften unterminiert: daß der uneigentliche Schönheitsbegriff eben kein Schönheitsbegriff ist, also faktisch eliminiert wird und eine leerlaufende Denkoperation stattgefunden hat. Es ist, wohlverstanden, gegen die Charakteristik der

Handlungsweise des fünften Wanderers, des Lastträgers, der dem Überfallenen ohne jeglichen Vorbehalt eigennütziger oder moralisierender Art hilft: daß die Pflicht ihm zur Natur geworden, nichts einzuwenden. Aber das Phänomen der uneigentlichen Schönheit wird dadurch herauspointiert, daß diese „Natur" sogleich mit dem Charakter der „Sinnlichkeit" des „Triebs" gefärbt wird und nun im moralischen Gebiete ein Analogon zu dem der gegenständlichen Erscheinungswelt hervorkonstruiert werden kann: *unsere sinnliche Natur muß also im Moralischen frei erscheinen, obgleich sie es nicht ist, und es muß das Ansehen haben, als wenn die Natur bloß den Auftrag unserer Triebe vollführt, indem sie sich, den Trieben gerade entgegengesetzt, unter die Herrschaft des reinen Willens beugt* (ebd. S. 264). – Wenn Körner darüber nachdenken sollte, warum die Handlung des Lastträgers „schön" ist, so hatte er den metaphorischen Freiheitsbegriff der Schönheitsdefinition in den echten zurückzuverwandeln, dafür aber den echten Begriff der sinnlichen Schönheit als einen metaphorischen zu verstehen. Weil Schiller selbst aber sich ihrer in dieser Anwendung bloß metaphorischen, damit logisch und phänomenologisch wirkungslosen Bedeutung gar nicht bewußt war, sondern mit ihnen operiert als ob es echte, dem Gegenstandsgebiet adäquate Begriffe wären, sind auch die stets gespürten Schwierigkeiten seiner Denkgebilde nie eigentlich erkannt oder gar aufgedeckt worden.

Die Kalliasbriefe stellen das erste Konzept zu einer 'Analytik des Schönen' dar, die Schiller nicht ausgeführt hat. Er schrieb dafür 'Anmut und Würde'. Und versetzen wir uns in die sozusagen „begriffliche" Situation, in die Schiller bei den Kalliasbemühungen geraten war, so ist der sachliche Grund zu erkennen, aus dem die Analytik des Schönen ungeschrieben blieb. In 'Anmut und Würde' handelt es sich nicht um eine Analytik des Schönen, sondern um eine Analytik der Menschenidee, und sofern auch zu dieser eine Analytik des Schönen gehörte, d. h. die Idee der Kalokagathie nun erst zum eigentlichen Gegenstande der philosophischen Analyse werden sollte, war es die spezifisch menschliche Schönheit, um die es sich zu handeln hatte. Für ihre Bestimmung als Anmut aber konnte Schiller nicht ohne einen echten Freiheitsbegriff auskommen. Denn so stark wirkten nun bei ihm die Kantischen Kategorien bei dem theoretischen Auf- und Ausbau der Shaftesbury-Winckelmannschen Menschenidee mit, daß der intelligible Bereich, damit die echte Freiheit und Spontaneität des „Sichselbstbestimmens" nicht außer acht gelassen werden konnte. *Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit, die Schönheit derjenigen Erscheinung, die die Person bestimmt* (Säk. Ausg. XI, 195) heißt die berühmte Definition. Setzen wir sie neben die Kalliasdefinition der Schönheit überhaupt: *Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung*, so zeigt sich evident, daß diese mit der Anmutdefinition in Kollision hätte geraten müssen, und der bloß metaphorische Freiheitsbegriff, der für die erstere verwandt worden war, mit dem

echten Freiheitsbegriff, der in die Anmutdefinition eingeführt wird, sich nicht mehr vertragen hätte. Es ist daher auch bezeichnend, daß Schiller selbst dort die Kalliasdefinition nicht benutzt, wenigstens nicht explicite, wo sie am Platze hätte erscheinen können: bei der Bestimmung der architektonischen Schönheit, der *Schönheit des Baus,* die *die Natur gab, die nach dem Gesetze der Notwendigkeit gebildete Schönheit zum Unterschied von der, welche sich nach Freiheitsbestimmungen richtet* (XI, 185). Gerade hier wird es deutlich, wie sehr die Kalokagathie-Idee, d. h. die vom Menschen her konzipierte Schönheitsidee die ursprünglich geplante 'Analytik des Schönen' verdrängt hatte. Als Schönheit gehört die architektonische Schönheit *„der Sinnenwelt"*, aber *„durch Adoption"* auch der Vernunftwelt an. Aber, so weicht nun Schiller der erneuerten Aufnahme der Kalliasdefinition aus: *Was für eine Idee dies nun sei, die die Vernunft in das Schöne hineinträgt . . . dies ist eine viel zu wichtige Frage, um hier bloß im Vorübergehen beantwortet zu werden, und deren Erörterung ich also auf eine Analytik des Schönen verschiebe* (ebd. 195). Die metaphorisch verwandte „Vernunftidee" der Freiheit, die in der Kalliasdefinition „in das Schöne hineingetragen" war, war nicht mehr brauchbar, und nichts klärt deutlicher als der zitierte Satz darüber auf, daß die Analytik des Schönen an der Analytik des Menschen scheiterte. Dies aber darum, weil fortan Schönheit durch das, was der Mensch wesensmäßig ist oder sein soll, definiert wird, ein Verfahren, bei dem sich das Phänomen der Schönheit selbst auflöst, und zwar – in terminologisch paradoxer Weise – in dem Begriff der „schönen Seele".

Diesen Prozeß kann man deutlich in 'Anmut und Würde' verfolgen. Der im Grunde einfache Sachverhalt der komplizierten Darstellung ist, daß die Beseelung, deren die menschliche Gestalt qua menschliche, d. i. geistige, fähig ist, diese „verschönen", ja daß ein Mensch auch bei Mangel an „architektonischer Schönheit" geistbeseelte Schönheit haben kann. Aber wenn man nun die Beweisführungen des Aufsatzes verfolgt und prüft, zeigt sich, daß Schiller dies Phänomen, die Kalokagathie, ebensowenig theoretisch darstellen wie dramatisch verkörpern konnte. Dies ging aber darum nicht, weil er auch für die Analyse der Anmut den Begriff der Gestaltschönheit glaubte fundierend beibehalten zu müssen. Dies wäre nur dann am Platze gewesen, wenn er das Anmutsphänomen selbst nicht über die Sphäre der sinnfälligen Erscheinung hinaus gedeutet, den Begriff der Schönheit nicht zu weit in die Sphäre des Intelligiblen hinein vorgetrieben, d. h. die „Freiheit der Person" nicht in dem Grade, in dem es geschieht, zur Urheberin der „Schönheit des Spiels" gemacht hätte (ebd. 195).

Es war die in dieser Epoche beliebte Ausdruckstheorie oder Physiognomik, die Lehre von der „Mimik", den „sprechenden Bewegungen", die Schiller für die abstrakt-phänomenologische Analyse des Anmutsphänomens auszuwerten suchte. Gerade hierbei stand ihm die Winckelmannsche

Menschenidee im Wege, die Beibehaltung der „Schönheit des Baus". Er muß zugeben, daß bereits *die bloß sprechende Bewegung* schon die Forderungen erfüllt, die an die spezifisch anmutige zu stellen sind: *nämlich bei absichtlichen Bewegungen unabsichtlich* zu sein, *zugleich aber einer moralischen Ursache im Gemüt zu entsprechen – ohne deswegen anmutig zu sein* (ebd. S. 203). Die anmutigen Bewegungen gehören bloß zur Gattung der sprechenden Bewegungen. Was aber hinzukommen muß, um sie zu anmutigen zu machen, ist eben die Schönheit des Baus, wenn diese auch an sich nicht die ausreichende Bedingung dafür ist. Schon in diesen Zusammenhängen wird es deutlich, wie sehr der Begriff der Anmut oder Grazie die Darstellung der rein menschheitlichen, charakterologischen Verhältnisse unterminiert, mögen diese auch immer auf dem Gegensatz der sinnlich-vernünftigen Doppelnatur des Menschen aufgebaut sein. Denn es ist die zu starke Verdinglichung und damit Ästhetisierung des Begriffes „Sinnlichkeit" überhaupt, die störend in die Gedankengänge Schillers eingreift und ihn eine Schönheitslehre mit einer Anthropologie, ja Charakterologie, verbinden lassen wollte. Denn in der Tat kann Anmut nicht ohne jede Gestaltschönheit vorgestellt werden, ja der Begriff ist so geprägt, daß es sogar die spezifisch weibliche Gestaltschönheit ist, die unter ihm vorgestellt wird [11]). Und wir werden sehen, daß sich in den Darlegungen dieser Schrift die sich unwillkürlich einstellende Vorstellung der weiblichen Schönheitsform als störend, als nicht adäquat den letztlich allgemein moralisch-anthropologischen Verhältnissen erweist, die sie sinnlich widerspiegeln soll. Und verfolgt man den Gedankengang, durch den die Idee der Anmut oder Kalokagathie konstituiert werden soll, läßt sich denn auch erkennen, wie der Begriff der Schönheit sich allmählich auflöst und unbestimmt zwischen seiner echten und seiner metaphorischen Bedeutung schwankt.

Die an den Anfang gesetzte Definition: *Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit* wird nicht sachlich-phänomenologisch begründet, sondern auf den Weg des Beweises erst durch ein Postulat ge-

---

[11]) Die von J. Kunz in seinem sonst höchst überzeugenden und tiefschürfenden Aufsatz über Kleists 'Gespräch über das Marionettentheater' (ZfdA 1954 H. 3) geäußerte Meinung, daß *Grazie zu jenen zahlreichen Wörtern der klassisch-romantischen Epoche gehört, die durch den Charakter der Säkularisierung geprägt und die ursprünglich ausschließlich dem religiösen Bereiche angehörten, also von lat. Gratia Gnade kommt,* scheint mir nicht zutreffend. Gratia bedeutete im klassischen Latein Gefälligkeit, Liebreiz, Anmut, Gratia die Huldgöttin, Gratiae (die drei Grazien) erschien in dieser Bedeutung im frz. grâce und wurde um 1700 in Deutschland als Grace, durch Winckelmann dann als Grazie üblich (Kluge-Götze u. Menge, Lat.-dt. Wörterbuch). Die Beziehung auf die spätere christliche Bedeutung Gnade, die doch wohl auf die lat. Nebenbedeutung Gunst, gratiam exercere, zurückgeht, ist doch ganz offenbar nicht im Grazienbegriff des 18. Jahrhunderts enthalten.

führt: *Wo das moralische Gefühl Befriedigung findet, da will das ästhetische nicht verkürzt sein, und die Übereinstimmung mit einer Idee darf in der Erscheinung kein Opfer kosten. So streng also immer die Vernunft einen Ausdruck der Sittlichkeit fordert, so unnachläßlich fordert das Auge Schönheit* (ebd. 210). Dies Postulat spitzt sich weiter zu und schließt in seiner Zuspitzung den Zirkel ein, der die Idee der Kalokagathie vollends auflöst. Der anschließende Satz ist in der Tat außerordentlich aufschlußreich und läßt in all seiner Kantischen Formulierung und theoretischen Wissenschaftlichkeit zuletzt doch nur die gleichfalls Postulat gebliebene „Glorie Angelikas" durchschimmern. Dies aber nun in der Art, in der von den Forderungen auf einen Realgrund, eine Ursache geschlossen wird: *Da diese beiden Forderungen an dasselbe Objekt, obgleich von verschiedenen Instanzen der Beurteilung her ergehen, so muß auch durch eine und dieselbe Ursache für beider Befriedigung gesorgt sein. Diejenige Gemütsverfassung des Menschen, wodurch er am fähigsten wird, seine Bestimmung als moralische Person zu erfüllen, muß einen solchen Ausdruck gestatten, der ihm auch als bloßer Erscheinung, am vorteilhaftesten ist. Mit anderen Worten: seine sittliche Fertigkeit muß sich durch Grazie offenbaren* (ebd.).

„Die große Schwierigkeit" (ebd.), die in diesem Postulat, besser seiner Verifizierung durch Fakten der Erfahrung, liegt, hat Schiller hier selbst ausgesprochen. Daß er die faktische Unvereinbarkeit der sinnlichen Bedingungen jedes Schönheitsphänomens und der geistigen jedes Moralphänomens nicht *„heben kann"* (ebd. 211), liegt daran, daß er zur Begründung der Menschenidee durchaus die sinnliche Gestaltschönheit beibehalten wollte. Er bemerkt nicht, daß er statt einer Beweis- eine Postulatkette aufstellt, in der ein Postulat zum Beweise des andern dient. *Man wird annehmen müssen, daß die moralische Ursache im Gemüte, die der Grazie zugrunde liegt, in der von ihr abhängenden Sinnlichkeit gerade denjenigen Zustand notwendig hervorbringe, der die Naturbedingungen des Schönen enthält* (ebd. 211) – wobei aber nun das „wirkliche" Phänomen der Schönheit – *daß aber wirklich Schönheit daraus wird* – doch nur wieder *Folge jener sinnlichen*[12]) *Bedingungen ist.* Und wenn nun auch als vermeintliches Resultat dieser Postulate und Hypothesen der Satz formuliert wird: *daß die Grazie eine Gunst sei, die das Sittliche dem Sinnlichen erzeige* (ebd.), so verbleibt das Sittliche nach wie vor außerhalb des Schönheitsphänomens, und zwar, wie Schiller nicht zugeben will, eben darum, weil die ursächliche Verbindung des *agathon* mit dem *kalon* keinem Phänomen entspricht, weil auch Anmut, wenn sie auf die Gestalt, die „architektonische Schönheit" bezogen ist, architektonische Schönheit ist, und umgekehrt, wenn sie auf eine seelisch-sittliche Haltung bezogen wird, nur eine seelisch-sittliche Haltung bezeichnet.

[12]) Von mir gesperrt.

An dieser Stelle, die die größte Anstrengung Schillers enthält, die „Glorie Angelikas" begrifflich aufzubauen, erfolgt nun auch die entscheidende Metabasis eis allo genos, durch die Schiller den Tautologien und Vergewaltigungen der Begriffe und Phänomene entkommt, die der theoretische Aufbau der Kalokagathie-Idee notwendig mit sich führen mußte. Der Begriff der Schönheit schlägt unversehens um in seine uneigentlich-metaphorische Bedeutung, wo *wir die Schönheit der freien Bewegungen in der sittlichen Beschaffenheit des sie diktierenden Geistes aufsuchen müssen* (ebd. 212). Nun wird – wie im Samariterbeispiel der Kalliasbriefe – die metaphorische Wortbedeutung im Dienste der sachphänomenologischen Erhellung benutzt. *Die Leichtigkeit,* die *schon das allgemeine Gefühl ... zum Hauptcharakter der Grazie macht,* dient zur Beschreibung der moralischen Ursache, deren Ausdruck Grazie in der Erscheinung ist: nämlich des harmonischen, „ohne Anstrengung" erreichten Verhältnisses, in dem *der sinnliche Teil des Menschen zu seinem vernünftigen steht* (213). Es kommt zu der bekannten, im dialektischen Dreischritt – scheinbar – gewonnenen Feststellung, dem locus classicus der klassischen Humanitätsidee: *Wenn weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen, so wird derjenige Zustand des Gemüts, wo Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zusammenstimmen, die Bedingung sein, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt* (215).

Das tertium comparationis zwischen jenem harmonischen Verhältnis einer inneren Haltung und den Bedingungen, unter denen auch nur Schönheit des Ausdrucks, d. i. Anmut zustande kommt, ist in diesem höchst verräterischen Satze kaum noch zu entdecken. Es bestand ursprünglich in dem Begriffe der zwar de facto willkürlichen, aber unwillkürlich erscheinenden Bewegungen (oder des *frei erscheinenden Natureffekts*); aber wir hatten schon feststellen können, daß es Schiller von dort aus nicht gelungen war, eine innerlich notwendige Beziehung zwischen dieser sinnlichen Erscheinung und ihrer „moralischen Ursache" herzustellen, ja nicht einmal die Anmut selbst durch sie zu begründen. In dem angeführten locus classicus aber schreitet die Metabasis in kühnem Sprunge fort. Denn wenn noch allenfalls ein harmonisches Verhältnis von „Vernunft und Sinnlichkeit" als eine Grundlage spezifisch menschlicher, nämlich geistgeprägter Schönheit (und auch hier übrigens nur des Antlitzes) statuiert werden kann, so verliert sich die Vorstellung einer solchen Versinnlichung völlig, wenn Vernunft mit Pflicht, Sinnlichkeit mit Neigung gleichgesetzt wird. Wir befinden uns nicht mehr im Bereiche des Schönen, sondern in dem ganz spezifischen Bereiche der Ethik, und auch Schiller befindet sich darin, wenn er nun – in berühmten Ausführungen – sich mit dem Kantischen Rigorismus der Pflicht auseinandersetzt. Der Begriff der „Sinnlichkeit", der zum Zwecke der Begründung der Anmut allzu stark verdinglicht worden war, wird in demselben Atemzug

wieder aus dieser Verdinglichung befreit und erhält eine mindestens nichtdingliche charakterologische Bedeutung.

Diese antikantischen Ausführungen, die wir hier nicht zu referieren brauchen, münden im Begriffe der schönen Seele: *In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung* (ebd. S. 222). Und dieser Modebegriff hat bei Schiller, und nur bei ihm, die prägnante Bedeutung dessen was er als sittliche Harmonie bezeichnet: ein moralisches Handeln, das aus moralischer Neigung (wir würden sagen: angeborener Güte) geschieht. Aber der Begriff des Schönen hat sich nun ganz ins Metaphorische verflüchtigt, in die Metaphorik, in der er sich überhaupt im Gebrauch der abendländischen Sprachen eingebürgert hat[13]). In der „Schönheit des Handelns", der „moralischen Schönheit" hat der Begriff der Schönheit keine gestalthaft ästhetische Bedeutung mehr – und eine „schöne Seele" muß keineswegs auch eine anmutige Gestalt sein. In den Kalliasbriefen gab Schiller Körner auf, darüber nachzudenken, warum der fünfte Wanderer schön handelt, aber angesichts dieses Beispiels kam ihm noch nicht bei, zu fragen, ob und warum er auch „anmutig" sei. Ja selbst der Begriff der schönen Seele taucht angesichts dieses „männlichen" Beispiels nicht auf, der freilich als Fundament nicht mehr die Gestalt sondern die seelische Haltung enthält, sich aber zweifellos seines weiblichen Genus wegen (im Deutschen und Französischen) der Zeit vornehmlich in Frauengestalten veranschaulichte. Und er führte denn auch Schiller, der diesen Versuch in der Angelikagestalt hatte durchführen wollen, dazu, der weiblichen Moralform eine männliche ergänzend hinzuzufügen und damit die ursprüngliche Idee der menschlichen Schönheit, die Idee der Kalokagathie, gänzlich zu verwirren.

Der letzte Abschnitt des Kapitels 'Anmut' wiederholt die Definition, daß Grazie der Ausdruck der seelischen Harmonie in der Erscheinung sei. Dem aufmerksamen Blick wird dabei nicht entgehen, daß die an sich einfachen physiognomischen Ausführungen, durch die dies gezeigt werden soll, Ungenauigkeiten, Überspannungen und offenbare Widersprüche enthalten. So wird nun gewissermaßen stillschweigend die „Schönheit des Baus", die in allen vorhergehenden Darlegungen die ganze Körpergestalt betraf, auf die Bildung des Gesichts beschränkt, und es kommt in diesen Darlegungen, die sich über das Niveau der 'Physiognomischen Fragmente' Lavaters (gegen die, an sich interessant und feinfühlig, als solche nichts gesagt werden soll) theoretisch nicht erheben, als Resultat der großen begrifflichen Anstrengungen die nicht einmal immer der Empirie entsprechende Beobachtung heraus, daß sich ein harmonischer Charakter in harmonischen Gesichtszügen darstelle: *Von der Sanftmut des Herzens wird der Mund eine Grazie*

[13]) s. F. Kainz 'Vorlesungen über Ästhetik' (1948), S. 129 f.

erhalten, die keine Verstellung erkünsteln kann. Keine Spannung wird in den Mienen, kein Zwang in den willkürlichen Bewegungen zu bemerken sein . . . (ebd.). Wie schwankend aber die Idee des *kalon* in diesen Niederungen zeitgebundener Psychologie, in die auf diesem Gebiete das Kantisch geleitete Denken hinabsinkt, bereits geworden war, tritt in zwei sich auch im gröbsten Sinne widersprechenden Sätzen hervor: *eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphieren* (ebd.), und unmittelbar darauf: *Zur Anmut muß sowohl der körperliche Bau als der Charakter beitragen* (223). Wobei nun die weitere Bestimmung dieser Behauptung den offenbar gespürten Widerspruch dadurch modifiziert, daß hinzugefügt wird: *jener durch seine Biegsamkeit, Eindrücke aufzunehmen und ins Spiel zu setzen* – ein deutliches Ausweichen vor den in der ganzen Abhandlung dargelegten Prämissen. Denn die „Biegsamkeit, Eindrücke aufzunehmen" ist eine Zutat, ja eine Umbiegung des Begriffes der architektonischen Schönheit, die nur erklärt werden kann aus der Verlegenheitssituation, in die der Nachweis des Kausalzusammenhangs von *kalon* und *agathon* Schiller geführt hatte. Die Vorstellung der spezifisch weiblichen Form der Anmut wird durch diese Beschreibung gefördert, und es ist unter ihrem Zwange, daß die Harmonie von Neigung und Pflicht, die doch Kant gegenüber der Beweis dafür war, daß *die menschliche Natur*, nicht nur die weibliche, – *ein verbundneres Ganze in der Wirklichkeit ist, als es dem Philosophen, der nur durch Trennen was vermag, erlaubt ist, sie erscheinen zu lassen* (ebd. 220), als spezifisch weibliche Seelensituation erscheinen muß: *In beidem war die Natur dem Weibe günstiger als dem Manne*, heißt es im Anschluß an die Stelle über die Biegsamkeit des Baus: *Der zärtere weibliche Bau empfängt jeden Eindruck schneller und läßt ihn schneller wieder verschwinden* (ebd. 223).

Keine Stelle in dieser Schrift ist aber überraschender als die des Übergangs zum Kapitel 'Würde'. Noch im Ohr die „Physiognomik" der Anmut als spezifisch weiblicher, also doch höchst sinnfälliger Ausdruck einer schönen Seele, vernehmen wir nun, daß *es dem Menschen zwar aufgegeben sei, eine innige Übereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen zu stiften, immer ein harmonierendes Ganze zu sein und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln*, aber *diese Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, bloß eine Idee ist, welcher gemäß zu werden er bei anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann* (ebd. 224). Wenn man neben diese Erklärung, die schon als solche das ganze Kapitel 'Anmut' ungültig macht, die spätere gleicherweise berühmte und als locus classicus angeführte stellt: *Sind Anmut und Würde . . . in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet* (ebd. 236), so fällt einerseits, wie gleich zu zeigen sein wird, das ganze Begriffsgerüst zusammen, in dem das Phänomen der Anmut aufgebaut war, anderseits aber

zeigt sich von neuem als Ursache des logisch-theoretischen Scheiterns der an die Idee der Kalokagathie geknüpfte Postulatcharakter von Schillers Anthropologie, der nun seinerseits in innerstem Zusammenhang mit der logischen und phänomenologischen Unhaltbarkeit der Idee selbst steht.

Der zitierte, das Kapitel 'Würde' einleitende Satz bezeichnet in der Tat eine ähnliche Krisis der Kalokagathie-Idee wie der Abbruch des 'Menschenfeindes' in der Ankündigung der Glorie Angelikas. Das Ausweichen in die (platonische) Ideenwelt – *daß diese Charakterschönheit bloß eine Idee ist* – mag durch die Einsicht veranlaßt worden sein, daß die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft kein so einfaches Phänomen ist als daß es in Form von weiblicher Grazie „in Erscheinung" treten könnte. Und es ist kein Zufall, daß die Darstellung des Phänomens Würde als solchen keineswegs solche Schwierigkeiten und logische Widersprüche aufweist wie das der Anmut. Denn die Idee der Würde war nicht mit der Vorstellung der Schönheit belastet. Eben der Begriff, der die Anmut theoretisch konstituiert, die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, ist in der Bestimmung der Würde aufgehoben, die als Ausdruck der Herrschaft des Geistes über die Sinnlichkeit definiert ist. Hier befindet sich Schiller im autochthonen Bereiche der Ethik, und es ist denn auch zu beobachten, daß unter dem Einfluß der Darstellung der rein ethischen Verhaltungsweisen, um die es im Kapitel 'Würde' zunächst geht, der Begriff der Schönheit auch für den der Anmut nicht mehr in Anspruch genommen wird. In die feinen Beschreibungen der verschiedenen ethischen Haltungen, als die sich Anmut und Würde hier nur darstellen: *Man fordert Anmut von dem, der verpflichtet, und Würde von dem, der verpflichtet wird. Man muß einen Fehler mit Anmut rügen und mit Würde bekennen* (ebd. 235), wird die Vorstellung des Schönen nicht mehr aufgenommen, wird nirgends auf die „Sinnlichkeit" rekurriert.

Die Schwierigkeiten treten erst wieder auf, wo versucht wird, die „vollkommene" Menschenidee aus dem Zusammenwirken, der Harmonie von Anmut und Würde aufzubauen – und sie treten um so störender auf als die postulierte Harmonie überhaupt den Begriff der Anmut wieder aufhebt, der ja bereits seinerseits als Ausdruck einer vollkommenen Harmonie der Menschennatur bestimmt worden war. Die Widersprüchlichkeit dieses Grundgedankens der gesamten Abhandlung hat aber darin ihre Ursache, daß Schiller sich nicht mit der Feststellung der empirischen Gegebenheit oder Möglichkeit begnügt, daß ein „anmutiges" und ein „würdiges" Verhalten – im Sinne der obigen ethischen Beispiele – *ihre verschiedenen Gebiete haben, worin sie sich äußern* (ebd.), daß der eine Mensch sich etwa anmutig, der andere würdig verhalten, ja sogar ein und derselbe Mensch sich einmal so einmal anders verhalten kann, Anmut und Würde also sich in derselben Person nicht ausschließen. Mit diesen empirischen Möglichkeiten begnügt sich der Theoretiker, wir können sagen: der Dogmatiker der Kalokagathie-

Idee nicht, sondern er fordert Einheit und Zusammenhang und überspitzt das Phänomen dahin, daß es *nur die Anmut ist, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde ist, von der die Anmut ihren Wert empfängt* (ebd.). In dieser Behauptung aber ist übersehen, daß die Definition der Begriffe, die von Anmut bzw. Würde gegeben wird, sie wieder in ihrem Sinne nicht nur, sondern ihrer logischen Struktur aufhebt. Im würdigen Verhalten kann der Mensch *nicht mit seiner ganzen harmonierenden Natur, sondern ausschließlich nur mit seiner vernünftigen handeln,* ist *keine Zusammenstimmung zwischen Neigung und Pflicht, Vernunft und Sinnlichkeit möglich* (ebd. 228), also eben jener Zustand, der für die Anmut gefordert wird. Die Vorstellung, daß eine Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit, als Anmut, zugleich mit der Aufhebung dieser Harmonie, als Würde, in derselben Person vereinigt sein soll, ein und dieselbe Person auch nur theoretisch ihre Pflicht zugleich aus Neigung und gegen die Neigung, mit Anmut und Würde, ausüben könne, ist nicht vollziehbar. Und dieser Widerspruch der theoretischen Möglichkeiten wird auch durch das Postulat einer „Idee", die diese Möglichkeiten darstellte, nicht behoben: denn es sind die diese Idee konstituierenden Begriffe selbst, die sich ausschließen.

Suchen wir nach der Ursache dieser gegen jede Denkmöglichkeit gewaltsam zu einer Harmoniesynthese verbundenen Begriffe, so ist es nicht nur die „abstrakte" Idee der Kalokagathie, sondern ihre Anschauung, ihre „idealische" Verkörperung in den griechischen Plastiken, so wie Winckelmann sie gedeutet hatte. Es ist kein Zufall, daß der Satz *Sind Anmut und Würde in derselben Person vereinigt* . . . sogleich durch den Hinweis auf die Antiken gestützt wird: *Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius und in der Muse des Barberinischen Palastes* (ebd. 236).

Es ist für die Interpretation der ästhetischen Schriften und ihres Ortes in Schillers sowohl menschlicher wie künstlerischer Existenz zu wenig beachtet worden, wie völlig „inexistentiell" gerade der Harmoniegedanke in diesen Schriften geblieben ist. Es kann allerdings nur durch ein genaues Verfolgen seiner Gedankengänge aufgedeckt werden, daß das „Erlebnis" der Harmonie nicht aus seinem eigenen schöpferisch existentiellen Lebensgrunde geboren, sondern in einem prägnanten, in einem stark „äußerlichen" Sinne ein „Bildungserlebnis" war. Denn eben dies ist aufschlußreich und verräterisch, daß es ihm nirgends gelang, das Phänomen einer Harmonie, das er Schönheit nannte, begrifflich darzustellen[14]), so wie es ihm doch überall in der Darstellung der ethisch-charakterologischen Verhältnisse gelingt, sondern auf dem scheinbegrifflichen Wege der Postulate zuletzt doch nur auf

[14]) Die Idee der Schönheit in der Lyrik Schillers ist ein anderes, ein Phänomen des „Enthusiasmus" (s. C. Berger, Schiller u. d. Mythologie, DVjs. 26).

die „Anschauung" der Schönheit rekurriert, wie sie ihm und seiner Zeit durch die Winckelmannsche Präsentation der hellenistischen Bildwerke nahegebracht worden war. Und auch dies ist in der traditionellen Darstellung dieses Schiller-Kapitels nie erkannt worden, daß – wie schon oben erwähnt – in der Ungeschiedenheit der Problematik der Kunst und der der menschlichen Existenz, der Ästhetik und der Charakterologie, der Mangel seine Wurzeln hat, der diese Schriften prägt und sich logisch im Zirkeldenken manifestiert. Gerade dies unterscheidet Schillers Interpretation von derjenigen Winckelmanns selbst (sowenig auch dieser dabei etwa sich eines solchen Unterschiedes bewußt gewesen ist). Dieser überschritt in seiner Deutung der Kunstwerke den Geltungsbereich der Kunst nicht, sondern tat gerade das was Schiller ihm vorwirft: *er blieb bei dem stehen was der bloße Sinn ihn lehrte* (ebd. 237, Fußnote). Denn wenn Winckelmann auf diese Statuen den Begriff des „Idealischen" anwandte, so meinte er nicht eine Idee des Menschen, die sich etwa in ihnen darstelle, sondern *allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Cörper . . . die sich über die Natur selbst erheben sollten* ('Gedanken über d. Nachahmung d. Griech.' Werke . . . Neudr. Dt. Literaturdenkm. d. 18. u. 19. Jahrh. S. 14), d. h. das Ideal der Körperschönheit des Menschen, die der griechische Künstler in seinen Göttern verkörpert fand, so daß der *Künstler der Niobe,* wie nun Schiller aus Winckelmanns 'Geschichte der Kunst' zitiert, *das Geheimnis erreichte, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu verbinden* (XI, 237). Es ist sehr bezeichnend, daß Schiller in diese Interpretation der Kunstgestalt, von der Winckelmann zeigt, daß sie bei allem Ausdruck der Angst die schöne Form bewahrt, also, wie er meinte, das Ideal der Formschönheit trotzdem noch zur Erscheinung bringt, die Maßstäbe der ethischen Verhaltungsweisen hineinträgt und es Winckelmann vorwirft, daß er als Grazie bezeichne was doch nur Würde sei, nämlich *Unterordnung des Sinnlichen unter das Sittliche* (ebd. 238). Gerade diese Berichtigung Winckelmanns klärt sehr deutlich über die Metabasis eis allo genos auf, die dem Zirkel von Schillers Schönheitslehre zugrunde liegt. Es galt Winckelmann nicht, eine Niobe, sondern eine Niobestatue zu beschreiben, nicht ein menschliches Verhalten, das als würdig oder auch anmutig bezeichnet werden kann, sondern ein künstlerisches Gestalten, für das die Kategorie der Würde nicht relevant ist. Schiller aber geriet in die Widersprüche seiner Charakterlehre, weil er, der geborene dramatische Menschengestalter, den Gestaltbegriff der bildenden Kunst, im weiteren Sinne der dinglich-körperlichen Welt, zum Maßstab des wie immer als Idee oder Ideal konzipierten Wesens des Menschen und der menschlichen Existenz machen wollte.

Die große ästhetische Hauptschrift, die 'Briefe ü. d. ästh. Erziehung d. Menschen' fallen als solche nicht mehr in den Rahmen dieser Unter-

suchung. Ihr Thema ist nicht die Idee der Kalokagathie, sondern ein Zusammenhang des Ästhetischen und Ethischen, der als solcher als ein natürlicher, der geschichtlich-kulturellen Wirklichkeit zugehöriger bezeichnet werden kann, als ein solcher jedenfalls, den diese Wirklichkeit als eine ihrer Möglichkeiten enthält, wie utopisch diese auch immer sein mag. Der Gedanke der Erziehung zur Kultur und demgemäß mit Hilfe kultureller Faktoren, als deren einer auch die Kunst ein je und je erprobtes Mittel gewesen ist und sein wird [15]), ist nicht mit Denkwidersprüchen behaftet. Um so aufschlußreicher für die Macht der Kalokagathie-Idee in Schillers Denken aber ist es, daß sie in den 'ästhetischen Briefen' nicht nur als der philosophische Ausgangspunkt eingeführt wird, sondern auch gerade hier das in dem Schönheitsproblem verhaftete Zirkeldenken sich expressis verbis kundgibt. Gerade aus der zugestandenen gegenteiligen empirischen Erfahrung, daß *man beinahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen, die Menschheit gesunken findet und auch nicht ein einziges Beispiel aufweisen kann, daß ... schöne Sitten mit guten Sitten ... Hand in Hand gegangen wären* (10. Br. XII, 36), erhebt sich der „Appell" an die „Vernunft", *das Gesetz aufzustellen, daß eine Schönheit sein soll, sobald sie das andere aufgestellt hat, daß eine Menschheit existieren soll* (ebd. 56). Die Gewalttätigkeit dieses Appells und der Zirkel, der sich ergab, wenn nun diese beiden Ideen in ein praktisches Verhältnis zueinander gesetzt werden sollten, ist hier zweifellos nicht verborgen, sondern gewollt. Der Zirkel sieht so aus: *Der reine Vernunftbegriff der Schönheit ... müßte auf dem Wege der Abstraktion gesucht und schon aus der Möglichkeit der sinnlich-vernünftigen Natur gefolgert werden: mit einem Worte: die Schönheit müßte sich als Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen* (XII, 38). Der unverborgene Zirkel besteht darin, daß der Begriff der Schönheit aus dem der Menschheit, nämlich der diese konstituierenden sinnlich-vernünftigen Natur, abgeleitet und nun wiederum als Bedingung der Menschheit aufgestellt wird, derart, daß beide Ideen gegenseitig einander Folge und Bedingung sind. Dieser Zirkel nährt sich noch aus dem Bildungserlebnis der Winckelmannschen Antiken: die Idee der Schönheit kann darum zugleich Folge und Bedingung der Menschheit sein, und vice versa, weil der griechische Mensch schön und Schönheit menschliche Schönheit ist (wenn auch vollendet nur im nach dem Bilde des Menschen gestalteten Gott: der „Juno Ludovisi" oder dem „vatikanischen Apoll".

Es ist nun aber, bei genauer Beobachtung der Bewegungen, die in der Gedankenführung Schillers diese Begriffe ausführen, auffallend, daß sie an der entscheidenden Stelle nur durch eine gewaltsame Biegung in den, wenn

---

[15]) Als auf ein heutiges Bestreben in diesem Sinne sei hingewiesen auf die Arbeit der International Society for Education through Art (Insea) und der Fédération internationale de l'Éducation des Arts.

auch nur symbolischen Zusammenhang gebracht werden, der gefordert und vorausgesetzt wird. Der Vernunftbegriff der Menschheit, dessen Analyse im 11. Briefe erfolgt, enthält Bestimmungen, die auch nicht von ferne den Gedanken an den Vernunftbegriff der Schönheit aufkommen lassen, sondern die Problematik der Geschichtlichkeit des Menschen, und damit implizite seine spezifische Existenzproblematik, sein „Sein und Zeit" betreffen. Es ist die Idee, ja die die menschliche Existenz konstituierende Selbsterfahrung der „personalen" Identität im Wechsel ihrer „Zustände", d. h. die nur durch das Ichbewußtsein mögliche Kontinuität, die der einzelne als Kontinuität seines besonderen, individuellen Lebens und zugleich damit auch als die Kontinuität der menschlichen Geschichte, der durch die Zeiten wechselnden Geschichte der Gattung Mensch erfährt. *Denn der Mensch ist nicht bloß Person überhaupt, sondern Person, die sich in einem bestimmten Zustand befindet. Aller Zustand aber, alles bestimmte Dasein entsteht in der Zeit, und so muß also der Mensch, als Phänomen, einen Anfang nehmen, obgleich die reine Intelligenz in ihm ewig ist* (XII, 40). Wir können hier nur darauf hinweisen, wie Schiller nun, unter dem Einfluß der Fichteschen Triebleh re, durch die Begriffe der den abstrakten Strukturmomenten Person und Zustand zugeordneten Triebe, des Formtriebs und des Stofftriebs, diese Problematik der Geschichtlichkeit aktivierend verbildlicht: indem der Stofftrieb *beschäftigt ist, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen* (XII, 42), der Formtrieb *bestrebt bei allem Wechsel des Zustands seine Person zu behaupten* (ebd. 45).

Es bedarf in diesem Zusammenhang keiner weiteren Darstellung der glänzenden Paraphrasen, durch die das Zusammenwirken des Ich- und Welt-(Nicht-Ich-)bewußtseins beschrieben wird. Die Frage ist, wie es zu der Definition des Spieltriebs kommt, als der Brücke auf der die Idee der Schönheit in einen sowohl theoretischen, nämlich symbolischen, als auch praktischen, nämlich pädagogischen, Zusammenhang mit der Existenzanalyse des Menschenbegriffs gebracht wird. Es geschieht wiederum auf dem Wege einer Erschleichung durch eine Metabasis eis allo genos. Der Begriff, der in den Zusammenhängen der Briefe über die ästhetische Erziehung sich dazu anbot, ist der der Form, so wie es in den Zusammenhängen der Kalokagathie der der Freiheit war. Aber bei dem Begriffe der Form ist die Metabasis nicht so deutlich wie bei dem der Freiheit. Denn er ist schon an sich durch die metaphorische Übertragung seiner räumlich-„morphologischen" Bedeutung auf geistige Verhältnisse belastet, und dies wurde prägnant durch die Terminologie der Kantischen Erkenntnistheorie, der Lehre von den Formen der Anschauung und der Zeit. Im Raume des Denkens der idealistischen Philosophie konnte der Begriff der Form die mehr oder weniger prägnante Bedeutung eines geistigen Prinzips annehmen, dem es wesentlich ist, eine Aktivität darzustellen, die Ungestaltetes, Amorphes ordnend

bearbeitet, derart, daß der Begriff Form nun überhaupt mit dem des Geist-, des Personprinzips zusammenfließen konnte. So konnte bei Schiller Formtrieb sowohl die Aufrechterhaltung des Person- oder Ichbewußtseins bedeuten, der „geprägten Form, die lebend sich entwickelt", wie aber auch leicht aus dieser an und für sich gänzlich unräumlichen, „gestalt"-losen Vorstellung wieder die dem „natürlichen" Begriffe der Form anhaftende Vorstellung der Gestalt annehmen, der Formtrieb, der die Ursache ist, daß *das niemals wechselnde Ich* sich im Wechsel des Zustands als identisch dasselbe behauptet, einen „Gegenstand" haben, der *in einem allgemeinen Begriffe ausgedrückt, Gestalt heißt, sowohl in uneigentlicher als eigentlicher Bedeutung* (ebd. 55)[16]. Der metaphorische Übergang zur Schönheitsidee ist geschehen. Und wiederum einzig und allein durch die zugegebene Verwendung des Begriffes Gestalt „in uneigentlicher wie eigentlicher Bedeutung", so wie es sich der metaphorisch geübte Dichterdenker auch schon im Gebiete der Freiheit erlaubt hatte. Wurde dem Stofftriebe zum „Gegenstand" nun „Leben" gegeben, dessen biologische Bedeutungsnuance sich leicht mit der des Stoffs und der Sinnlichkeit (besonders mit der schillernden Bedeutung der letzteren) verbinden ließ, so konnte eine ähnliche aus „Vernunft und Sinnlichkeit" gebildete Synthese gebildet werden wie diejenige, die den „Vernunftbegriff der Menschheit" darstellte. Nun wird „lebende Gestalt" als Schönheit präsentiert, *ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient* (ebd. 55). Der Trieb, der sich mit ihr beschäftigt, kann als Synthese von Form- und Stofftrieb auftreten, ja, es kann dieser Trieb nun mit ausschließender Hinsicht auf den ästhetischen Bereich als Spieltrieb bezeichnet werden – und dies ohne in Betracht zu ziehen, daß schlechthin jede Aktivität des Menschen in einer Verbindung stofflicher und formender Elemente besteht[17].

Deutlicher noch als in den Definitionen der Anmut wird in der der lebenden Gestalt die unechte Dialektik bemerkbar, in der sich Schillers Denken auf dem ästhetischen Gebiete bewegte. Die Synthese ergibt sich aus einer bloßen Addition von Begriffen zu einem neuen Begriff, wobei die addierten Begriffe

---

[16]) Auf die Unstimmigkeit dieser Begriffskoppelungen Schillers weist nachdrücklich auch E. Staiger in seinem 'Versuch über den Begriff des Schönen' (Trivium, III, S. 185 ff.) hin und gibt eine Kritik des Formbegriffs.

[17]) Eigentümlicherweise wendet Schiller den Begriff des Spielens selbst auf ein Beispiel aus dem ethischen Gebiete an, in dem Falle, wo eine Person *zugleich unsere Neigung interessiert und unsere Achtung sich erworben, . . . verschwindet sowohl der Zwang der Empfindung als der Zwang der Vernunft, und wir fangen an, ihn zu lieben, d. h. zugleich mit unserer Neigung und mit unserer Achtung zu spielen* (ebd. 54). Was zweifellos sowohl dem Gebot, daß der Mensch nur mit der Schönheit spielen soll (s. u.) widerspricht, als auch freilich überhaupt eine inadäquate Begriffsanwendung ist.

schon im vornherein zu dem Zwecke des neuen Begriffs geprägt sind. Nur indem dem Formtrieb nicht mehr ein rein geistiger, theoretischer oder ethischer Formbegriff, sondern ein bereits ästhetisch konzipierter, der der Gestalt zugeordnet wird, kann es überhaupt zur Gewinnung des als lebende Gestalt bezeichneten Schönheitsphänomens aus der Synthese von Form- und Stofftrieb kommen. Es wird nicht nur begrifflich vorgegeben was bewiesen werden soll, sondern die Begriffe selbst werden schon so bezeichnet, daß sie auf das Resultat passen: das Resultat, daß eine Schönheit sein soll, weil eine Menschheit existiert bzw. existieren soll, und der berühmte Satz gebildet werden kann, daß der Mensch nur da ganz Mensch ist, wo er spielt. Dabei hat man wenig beachtet, daß die „Ganzheit" dieses Menschseins sogleich wieder „problematisch" wird, wenn geboten wird, daß *der Mensch mit der Schönheit nur spielen und nur mit der Schönheit spielen soll* (ebd. 59). Eine der verräterischsten Stellen der Ästhetik Schillers; sie verrät, daß die vergewaltigte Beziehung, in der die Idee der Schönheit zu der der Menschheit gesetzt ist, ihn sowohl das Wesen der Kunst wie das der menschlichen Existenz oder Wirklichkeit – wenigstens theoretisch – verfehlen ließ.

Die sehr allgemeine und relative Stimmigkeit der Anwendung gerade der Synthese von „Stoff und Form" und selbst des Gestaltbegriffes auf die sowohl aktive wie passive ästhetische Haltung und das Schönheitserlebnis[18]), der Aspekt der spezifischen, nämlich symbolischen Seinsweise der Kunst, der sich damit eröffnet, darf über die Unstimmigkeit der hier dargelegten Zusammenhänge nicht hinwegtäuschen. Es ist, wie mir scheint, gerade die Aufdeckung dieser Unstimmigkeit, die uns von der eigentlichen, eben nicht voll zur Entfaltung gekommenen Denktendenz Schillers mehr verrät als eine die Resultate Schillers allzu pietätvoll hinnehmende und sie immanent explizierende Darstellungsmethode[19]). Suchen wir, was im Rahmen dieses Aufsatzes nur noch abschließend und andeutend geschehen kann, diese Denktendenz zu bestimmen, so können wir sie als letztlich existentiell gerichtet bezeichnen. Nicht nur die Umformung, die Schiller mit dem logischen und ethischen Formalismus der Kantischen Theorien vornimmt, läßt diese Richtung erkennen. Gerade das unter Metaphern verborgene Be-

---

[18]) s. hierzu F. Kainz 'Vorlesungen über Ästhetik' (1948), S. 533 f. u. passim.

[19]) Sehr beachtlich ist unter diesem Gesichtspunkt vor allem die Kritik, die W. Böhm in seinem Buch 'Schillers Briefe über d. ästh. Erziehung des Menschen' (1927) an diesen vornimmt, wenn sie auch, wie mir scheint, unter einem zu engen logischen Gesichtspunkt und zu sehr aus dem des (Schellingschen) Identitätsdenkens heraus erfolgt. Aber auch Böhm legt an vielen Stellen aufklärend den Finger auf das unstatthafte „Gleiten" der Schillerschen Begriffe, die wir im wesentlichen als Vermengung der metaphorischen und echten Begriffe nachweisen konnten.

griffsspiel, diese Metaphern selbst, verraten, wie wir zu zeigen versuchten, worum es sich eigentlich handelt. Und betrachten wir diese Erscheinung unter einem weiteren geistesgeschichtlichen Gesichtspunkt, der problemhistorischen Situation Schillers selbst, so enthüllt das denkerische Ringen dieses geborenen Dramatikers, wie sich aus dem rationalistischen Formalismus, aber auch der metaphysischen Schwärmerei der ihn umgebenden Philosophien die Existenzproblematik einer späteren Zeit schon anzubahnen beginnt. Wir können dies mit Hinsicht auf die ästhetischen Bemühungen Schillers auch so ausdrücken: um die Problematik der Kunst war es ihm um der Problematik des Menschseins willen zu tun. Diese Bemühungen, stark beeinflußt wie sie waren durch die Winckelmannsche Deutung der Antiken, scheiterten letztlich deshalb, weil die Kunst mit den Kategorien der menschlichen Existenz und diese wiederum mit denen der Kunst interpretiert wurde. Die Ursache dieses Zirkels aber ist in dem hier vermittelnden und für Schiller fundierenden Begriffe der Schönheit zu suchen, der Tatsache, daß – wie gezeigt wurde – in dem Begriffe der Schönheit der der menschlichen Gestalt impliziert war, wodurch umgekehrt der Begriff der Gestaltschönheit in die Phänomenologie der Menschenidee einging.

Ein wenig zugespitzt ausgedrückt, scheiterten an der „Glorie Angelikas", der Idee der Kalokagathie, auch die Schriften 'Anmut und Würde' und die 'Briefe ü. d. ästh. Erz. d. Menschen'. Der Begriff der Anmut wurde aufgehoben durch den der Würde, und der Versuch, sie beide zur Idee der Kalokagathie als der Idee des Menschen zu vereinigen, scheiterte an der definitorischen Widersprüchlichkeit dieser Begriffe, letztlich aber an der Undarstellbarkeit dieses Phänomens selbst. Die 'ästhetischen Briefe' aber brechen bezeichnenderweise dort ab, wo der „ästhetische Staat", der „Staat des schönen Scheins", in seiner „Glorie" geschildert wird und die Frage nach seiner „Wirklichkeit" – *Existiert aber auch ein solcher Staat und wo ist er zu finden?* (XII, 120) – mit der nahezu das gesamte ästhetische Erziehungsproblem aufhebenden Resignation beantwortet wird, daß er *dem Bedürfnis nach in jeder feingestimmten Seele, der Tat nach aber in wenigen auserlesenen Zirkeln existiere,* wo schon *eigene schöne Natur das Betragen lenkt* und der Mensch schon an sich *nicht nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen.* – Dieser Schluß oder Abbruch der Briefe ist von verborgener Symptomatik. Er besagt, wie auch alle anderen Denkoperationen, daß die Idee der Schönheit eliminiert werden kann, wenn es sich um die „Existenz" des Menschen handelt. Ins Reich der schönen Gestalt steigt nur Herkules, der griechische Gott. Der Mensch aber in seiner Existenz wird der Angst des Irdischen nur dann Herr werden, wenn er die Gottheit in seinen Willen aufgenommen hat. Denn der Mensch, so heißt es in der gewaltigen Schrift 'Über das Erhabene', die am Anfang der neuen Dramenperiode steht, ist das Wesen wel-

ches will. Und der Dramatiker Schiller wird seine Gestalten im Kampfe ihrer Person mit ihrem Zustand zeigen [20]).

[20]) Eine der begrifflich schärfsten und konzisesten Darstellungen der spezifischen Problematik des Dramatikers Schiller als adäquaten Ausdrucks seiner nicht-ästhetisch, sondern existentiell geprägten Geisteshaltung ist die Schrift Paul Böckmanns 'Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens' (1925), bes. S. 65 ff. u. 103 ff.).

Nachdrücklich sei auch auf die Arbeit von A. Beck 'Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller' (Euphorion Bd 49, 1955) verwiesen, wo gerade ein tief gelagertes Existenzproblem, eine konfliktreiche Situation menschlicher „Zuständlichkeit", die des zwischenmenschlichen Vertrauens und der Proben, auf die dieses gestellt werden kann, als ein zentrales Motiv der Schillerschen Dramatik überzeugend sichtbar gemacht wird.

Unter anderen Gesichtspunkten weisen in diese sozusagen „anti-idealistische" Deutungsrichtung (im Sinne des Existentiellen) das Buch von Kurt May, 'Schiller' (1948) und der Aufsatz von E. Staiger, 'Zu Schillers Agrippina' (Trivium VIII, H. 4), die an sich stark dahin vorstoßenden Analysen B. von Wieses in seinem Werk über 'Die deutsche Tragödie . . .' sind unter die Kategorie des Tragischen gerückt, als der dramatischen Manifestation des Antinomiebewußtseins der Existenz.

Nach Abschluß des Satzes dieser Arbeit erschien der Aufsatz von Hermann Röhrs, Schillers Philosophie des Schönen (Euph. 3. F. 50. Bd. H. 1, 1956), in dem eine die Schönheitslehre Schillers fein interpretierende, seine Selbständigkeit gegenüber Kant herausarbeitende, doch gleichfalls innerhalb der Begriffsbildungen Sch's verharrende Darstellung gegeben wird, die die Problematik von 'Anmut und Würde' nicht zur Diskussion stellt.

'AMINTORS MORGENANDACHT'

Von Franz H. Mautner (Swarthmore, Pa./U.S.A.)

1.

'Amintors Morgenandacht' ist das Glaubensbekenntnis des reifen Lichtenberg. Die verschiedenen Personen in ihm, die sich einst bekämpften, haben hier Frieden geschlossen: Der in religiösen Anwandlungen zu Tränen gerührte Nachfahre des Pietismus und der rationalistisch analysierende Aufklärer; der Bewunderer Spinozas und der forschende Skeptiker; der von Leiden des Körpers und des Gemüts zermürbte Melancholiker und der zähe Bekämpfer seiner eigenen nervösen Hinfälligkeit. Sie sind hier zu Frieden gekommen nicht in einem notgedrungenen Kompromiß, sondern in sinnvoller Harmonie. Lichtenbergs Bemühen als Physiker, seine späte Einsicht in die Weisheit der Bibel, die Schärfung seines Urteilsvermögens durch Kant, sie alle haben zu diesem Dokument beigetragen, das als winziger Aufsatz von neun Sedez-Seiten im 'Göttinger Taschenkalender' auf 1791 erschien[1]). Es ist eingehender Deutung würdig, ja bedarf ihrer, um in seiner Spannweite, seiner Tiefe und seiner Ausgewogenheit, und eben darum in seiner grundsätzlichen Bedeutung ganz erfaßt zu werden. Der anderswo in hunderten Bemerkungen zersplitterte Kern seines Wesens und die nun, nach der Erholung vom Nervenzusammenbruch der Jahreswende 1789/90, in Balance ruhende Komplexheit seines Denkens werden hier sichtbar.

Die 'Morgenandacht' ist zugleich eines der schönsten Stücke deutscher Prosa: erfüllt von Gefühl und Gedanken, und dennoch einfach; kristallklar, und dennoch warm. Kaum jemals vorher oder nachher ist es Lichtenberg geglückt, die ernste Stimmung glücklicher Stunden in so festen Linien nachzuzeichnen, so viel konkreteste Beziehung in Sätzen so allgemeiner Gültigkeit unterzubringen.

„Stimmung" ist hier nicht fliehende Laune. Ein Hauptbemühen seines Aufsatzes ist es zwar, die Stimmung froher, gesammelter Zuversicht am frühen Morgen in ihrer Eigenart einzufangen, zugleich aber, klar zu machen, daß hier mehr im Spiele ist als „bloße Musik der Sphären". Der gefühlsmäßige Charakter dieses geistigen Erlebnisses ist fast untrennbar mit seinem begrifflichen Inhalt vereint. Aber doch nur „fast"; denn Lichtenberg wäre

[1]) Abgedruckt in 'Vermischte Schriften' (1844–47), 5, 334–339.

nicht der, als den wir ihn kennen – der feinfühlige psychologische Beobachter seiner selbst und der gewissenhafte, gegen Täuschungen durch das Gefühl mißtrauische Wahrheitssucher – wenn er nicht zugleich die sanfte, glückliche Erregtheit seines dem Transzendenten sich zuwendenden Gemüts mit ungezwungener Kunst in seine Darstellung einverleibte und nicht dennoch dabei der Verkettung des Gefühls mit dem Gedanken sorgsam nachginge.

Trotz ihrer lyrischen Anklänge ist im Anfang dieses Monologs, der als Bericht über einen gewissen Amintor verkleidet ist, die rationalistische Vorgangsweise sichtbar, die für Lichtenberg von früh an bezeichnend war: vom beschriebenen Phänomen durch Analyse und Analogie zur Nutzanwendung[2]). Dann aber wendet er sich von diesem Brauch seiner Jugend ab zu philosophisch-religiösem Sinnen.

Autobiographische und lyrische Elemente stützen zusammen mit psychologischen, philosophischen und religiösen das Bemühen, das Gefühl andächtig gehobener Stimmung und moralischer Verpflichtung angesichts des Aufganges der Sonne zugleich wiederzugeben, zu zerlegen und zu erklären. Lichtenberg hat die Leichtigkeit und Klarheit des Denkens in den ersten Morgenstunden, der „reinen, [uns] völlig eigenen" Zeit oft gepriesen. Wie in seiner Jugend räumte er auch hier körperlichen Umständen, die auf das geistige Leben einwirken, eine gewisse Rolle ein, aber der Ton naturwissenschaftlich-skeptischer „Entlarvung" unserer Handlungen und Gedanken ist völlig verschwunden:

> Amintor ... freuete sich, wenn er endlich den Tag wieder anbrechen sah. Die tiefe Stille des frühen Morgens, die Freundin der Überlegung, verbunden mit dem Gefühl gestärkter Kräfte und wieder erneuter Gesundheit, erweckte in ihm alsdann ein so mächtiges Vertrauen auf die Ordnung der Natur und den Geist, der sie lenkt, daß er sich in dem Tumult des Lebens so sicher glaubte, als stünde sein Verhängnis in seiner eigenen Hand. (V. S. 5, 335).

Dies erinnert an die bekannte, viele Jahre früher notierte Bemerkung über die Stimmung des Gottvertrauens und der Rührung, die Lichtenberg ergriff, als er in London „In allen meinen Taten ..." auf einer Drehorgel spielen hörte. Damals war es ein starkes, aber vages Gefühl religiöser Ergriffenheit gewesen, hervorgerufen durch die Klänge des vertrauten Liedes aus seiner Kindheit, das er angesichts der historischen Denkmale der Hinfälligkeit menschlicher Größe hörte. Nun ist es eine viel bewußtere fachliche Einsicht in die Ordnung und Größe der Welt, gewonnen durch Jahrzehnte unerbittlichen philosophischen Denkens und beruflicher Tätigkeit als Naturforscher, Mathematiker und Astronom. Doch mißbraucht er das Staunen vor den Naturgesetzen nie, um aus ihnen einen kosmologischen Gottesbeweis abzu-

---

[2]) Vgl. des Verfassers 'Lichtenbergs Anfänge in ihren Wesenszügen', in: PMLA, 5 (1941), 691–709.

leiten oder sie zum Anlaß enthusiastischen Schwärmens zu machen. Amintors Gefühl der Andacht sei

> nichts weniger als jene physiko-theologische Betrachtung von Sonnen, deren uns deutlich sichtbares Heer nach einer Art von Zählung auf 75 Millionen geschätzt würde. Er nannte diese erhabenen Betrachtungen bloße Musik der Sphären, die anfangs den Geist, wie mit einem Sturm von Entzücken, fast zur Betäubung hinreiße, deren er aber endlich gewohnt werde; allein das, was davon immer bliebe, unstreitig das Beste, fände sich überall und vorzüglich in dem mit in die Reihe gehörigen Geist, der dieser Betrachtung fähig sei (337).

„Was davon immer bliebe" ist der vorzüglichste Gegenstand der 'Morgenandacht'.

Wir wissen aus Lichtenbergs anderen Schriften, daß er, obwohl er Gott in Augenblicken inneren Aufruhrs anrief, nicht an einen persönlichen Gott glaubte. Und dennoch, das ruhige Gottvertrauen des Paul Gerhardtschen Kirchenliedes kehrt in Amintors Morgenandacht ebenso wieder wie Friedrich von Spees jubelnd-dankbare Anbetung Gottes, aber das eine philosophisch gefärbt, das andere abgetönt, logisch durchforscht und mit einer moralisch-intellektuellen Wesensbestimmung des Menschen in Beziehung gesetzt:

> O ich weiß, rief er alsdann aus, dieses mein stilles Dankgebet, . . . gewiß wird es Dir von allen Kreaturen zu Tausenden dargebracht, aber mit doppeltem Genuß von mir, dem Du Kraft verliehst zu erkennen, daß ich durch dieses Dankgefühl und in diesem Dankgefühl bin, was ich sein soll (335).

Der Versuch, die reine Stimmung der frühen Morgenstille mit ihrem Unterton religiös-sittlicher Verpflichtung wiederzugeben –

> O störe nicht, sprach er dann zu sich selbst, diesen himmlischen Frieden in dir heute durch Schuld! Wie würde dir der morgende Tag anbrechen, wenn ihn diese reine Spiegelhelle deines Wesens nicht mehr in dein Inneres zurückwürfe?

– erinnert sehr an Mörikes 'An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang':

> O flaumenleichte Zeit der dunklen Frühe!
> Welch neue Welt bewegest du in mir?
> Was ist's daß ich auf einmal nun in dir
> Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?
> Einem Kristall gleicht meine Seele nun,
> Den noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen;
> Zu fluten scheint mein Geist, er scheint zu ruhn,
> Dem Eindruck naher Wunderkräfte offen . . .

Während aber bei Mörike – der Lichtenberg verehrte – die bewegte Offenheit für die geheimnisvollen Kräfte des Morgens überwiegt, das bloße Aussprechen der „sanften Wollust" seines Daseins, ist es bei Lichtenberg der ästhetisch-intellektuelle Genuß des Erkennens des geordneten Zusammenhangs von allem mit allem, der ihm „unbeschreibliches Wohlbehagen" gewährt.

2.

Diese sein Wesen durchdringende Freude im Anschauen und die mit dem Anschauen verknüpfte Auffassung des Weltalls sind dem Lebensgefühl und der Gottesidee Spinozas nahe verwandt. Es mag Furcht vor der Brandmarkung als Atheist sein, die es Lichtenberg anrät, sich gegen „Betbrüder" zu wenden, die seinem Amintor „diese Art in seinem Gott zu leben"[3] als Spinozismus auslegten, „Betbrüder, . . . die lieber glaubten als dachten, weil sie es so bequemer fanden" (336)[4]. Denn Spinozas System mit seinem *amor intellectualis Dei*, mit seiner Untrennbarkeit der Welt von Gott, und Gottes von der Welt, mit seiner deterministischen Bezogenheit alles Geschehens auf alles Geschehen ist zu jener Zeit – mindestens seit 1786, und wahrscheinlich schon länger[5] – Lichtenbergs „Religion", wenn auch sein philosophisches Denken sich weder in ihm erschöpft, noch für den „Alltagsgebrauch" auf deistische Formulierungen verzichtet.

Beide Systeme [das deistische und das Spinozas] führen so gewiß einen verständigen Geist auf eins hinaus, daß man, um zu sehen, ob man in dem Spinozismus richtig ist, sich des deistischen bedienen kann, so wie man sich des Augenmaßes oft zur Probe der gnauesten Messungen bedient,

schrieb Lichtenberg im Februar oder März 1790 (J 267), und, etwa zur gleichen Zeit, in einem Augenblick der Todessehnsucht, wünschte er sich in einem Anruf an Gott in den „Schoß des mütterlichen Alles und Nichts" zurück, in dem er schlief, als „Spinoza den größten Gedanken dachte, der noch in eines Menschen Kopf gekommen ist" (J 277).

Lichtenbergs Andacht vor der Einheit des Alls, das Gefühl seiner eigenen Einbezogenheit in die große Ordnung der Dinge und die aus der 'Morgenandacht' sprechende Freudigkeit dürfen aber weder aus einem vagen pantheistischen Lebensgefühl noch aus Hingabe an die Doktrin Spinozas allein erklärt werden[6]. Sein pantheistisches Denken hat einen sehr spezifischen

---

[3]) Sperrdruck hier und in den folgenden Zitaten im Original, falls nicht anders bemerkt.

[4]) In einer Fußnote zum Titel bittet Lichtenberg, man möge den Aufsatz, der ihm von einem Ungenannten zugekommen sei, nicht „wider den Verfasser oder den Herausgeber" deuten, „weil man alsdann gewiß etwas sehr Unbilliges tun würde". Diese Bitte ist so vieldeutig, daß sie nichts bedeutet.

[5]) Cf. 'Lichtenbergs Briefe', II, 282 f.

[6]) Noch lediglich aus einem Wunsche, Spinozismus mit dem Christentum zu versöhnen. In dieser Richtung bewegen sich die im übrigen ausgezeichneten Analysen der 'Morgenandacht' bei Albert Schneider, G.-C. Lichtenberg, Précurseur du Romantisme (Nancy, 1954), 146 ff. und Georg Christoph Lichtenberg, Penseur (Paris, 1955), 118. Sie sind uns erst nach dem Abschluß dieser Arbeit bekanntgeworden. Schneiders Werk ist die erste umfassende Darstellung Lichtenbergs, wertvoll durch die von keiner vorgefaßten Theorie beeinflußte um-

Inhalt und konkreten nicht-philosophischen Boden, und seine Freudigkeit ist aufs engste verknüpft mit ganz bestimmten lebenslangen persönlichen Neigungen Lichtenbergs. Er wird sich ihrer nur besonders bewußt in der biographischen Situation, in der er sich im Herbst 1790 befand, als er das Stück geschrieben haben muß, in der Situation zeitweiliger Genesung von schwerer Krankheit und Befreiung von lastender beruflicher Routine. Und ferner bestimmen philosophische Einflüsse aus anderer Richtung den Ort und die Rolle seines Spinozismus sowohl wie seiner Religiosität in der 'Morgenandacht'.

Darstellungen der Gedankenwelt und Gedankenform Lichtenbergs nehmen allzuoft nur nebenbei, und immer in unzureichender Weise, davon Kenntnis, daß er vor allem Naturforscher und Astronom war – wenn auch andere Leistungen ihn für uns wichtig machen –, daß seine Schriften, seine Korrespondenz, sein Tag ganz überwiegend der Physik, der Astronomie, der Wetterkunde, der Geologie, der beginnenden Paläontologie und dem, was später Chemie wurde, gewidmet waren, und daß sein Denken oft genug von den Tatsachen dieser Wissenschaften ausging, noch öfter sich an ihnen überprüfte. Sein „Pantheismus" – Monismus – und seine in der 'Morgenandacht' betonte „Freudigkeit" haben damit viel zu tun.

In Aufsätzen und Nachrichten des 'Göttinger Taschenkalenders' auf 1786, 1787 und 1790 über die erstaunliche Erweiterung und Veränderung des Weltbildes, die Herschels neues Teleskop und die Entdeckung des Uranus in jenen Jahren bewirkten, hatte Lichtenberg die neuen, an Gewißheit streifenden Theorien über das Weltgebäude erklärt, oft genug eingeleitet durch Äußerungen, deren Stil die Größe des Gegenstandes und Lichtenbergs intellektuelle Ergriffenheit, ja Erregung spiegelt. Daß die Entdeckungen durch das Mikroskop den Wassertropfen zu einer Welt, erfüllt von Lebewesen, und Herschels Teleskop jedes Fleckchen der Milchstraße zu einem Universum erweitert hatten, hatte bekanntlich alle Ideen von menschlicher Größe relativ gemacht. Die teils theoretische, teils durch Erfahrung gewonnene Einsicht in die kunstvolle Weltordnung, die den Kosmos zusammenbindet und alles mit Notwendigkeit geschehen läßt, ist eine rationale Wurzel seines andächtigen Gefühls der Geborgenheit. Die andere ist die Bewunderung des – von uns noch zu deutenden – „Geistes", der die Natur lenkt. Dieses Gefühl wird ergänzt und gesteigert durch die in den Herschel-Artikeln und der Copernicus-Biographie oft ausgedrückte Bewunderung des menschlichen Geistes, der durch das unermüdliche Schleifen und Polieren eines Stückes Glas und durch bewußte Gedankenarbeit jene Entdeckungen und die Verknüpfung einzelner Fakten zum Ganzen zustande gebracht habe.

---

sichtige Behandlung. Der Anteil naturwissenschaftlich-anthropologischen Denkens am Gesamtwerk Lichtenbergs scheint von Schneider hier wie auch sonst nicht erkannt worden zu sein.

Dieser, der menschliche, Geist ist auf die große Ordnung der Dinge auf vier verschiedene Weisen bezogen: Er gehört in sie hinein; er findet sie; er genießt sie; und er erschafft sie. Diese Weisen sind im Prinzip tief verschieden, aber dennoch miteinander verknüpft. Lichtenberg – im Wesen Aphorist – meint manchmal nur die eine oder andere, manchmal mehrere zugleich. Darum können wir in der Diskussion ihrer selbst und ihrer ineinander verschränkten Wirkungen nicht immer eine streng sondernde Reihenfolge einhalten.

Als auszeichnendes Merkmal der Gattung Mensch gehört der Geist in jene Ordnung hinein, weil die Gattung selbst in sie hineingehört. Die Existenz der scheinbar aus toter Materie entstehenden Infusorien, die Reaktionen tierischer Körper auf Elektrizität, die neue Nervenphysiologie, die neu entdeckten Brücken zwischen Physik und Chemie durch chemische Wirkungen der Elektrizität, der Oxydationsprozeß in den drei „Reichen der Natur" hatten ja zur Verwischung der scharfen Grenzen zwischen Mineral, Pflanze und Tier beigetragen, hatten die Leitidee des achtzehnten Jahrhunderts von der Stufenleiter der Wesen vom Unbelebten über den Menschen hinauf zu Gott in ihrer unteren Hälfte konkret gemacht, am Erfahrungsmaterial „nachgewiesen". In alle diese Fakta war das Tagwerk des Professors der Physik Lichtenberg hundertfältig verwoben und er widmet ihnen in seinen wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Schriften immer neue Aufsätze und Notizen, in seinen Briefen und in seinen Tagebüchern immer neue Gedanken.

Von hier aus, von Lichtenbergs Hingabe an das Studium der Natur und von seinem Hinblick auf ihre vorläufigen Ergebnisse aus, verstehen wir erst seinen Pantheismus. Er verehrt Spinoza, ihn, dem Gott und Welt eins sind, nicht als Begründer eines spekulativen Systems, sondern als den Vorahner der künftigen Ergebnisse fachlicher Naturwissenschaft, der Einheit alles Existierenden. Diese Tatsache, daß Lichtenberg „glaubte, tieferes Studium der Natur, noch Jahrtausende fortgesetzt, werde endlich auf Spinoza führen"[7]), wird in Diskussionen als Ursache seines „Spinozismus" übersehen.

So wie unsere Kenntnis der Körper-Welt zunehme [habe er Lavater gesagt], so verengerten sich die Grenzen des Geisterreichs. Gespenster, ... Jupiter mit dem Bart über den Wolken pp seien nun fort. Das einzige Gespenst, was wir noch erkennten, sei das, was in unserm Körper spüke und Wirkungen verrichte, die wir eben durch ein Gespenst erklärten so wie der Bauer das Poltern in seiner Kammer ... Die träge Basis [= träge Materie] sei bloß Hirngespinst. Daher rühre das infame Zwei in der Welt. Leib und Seele, Gott und Welt. Das sei aber nicht nötig. Wer habe denn Gott erschaffen? Mit einem Wort, alles was sei, das sei Eins, und weiter nichts! (Ebda.).

[7]) Brief an Kriegssekretär Ramberg, 3. Juli 1786 (Briefe II, 282). Sperrdruck von uns.

In dieses Eins hinein gehört eben der menschliche Geist, der alle jene Zusammenhänge vermuten, berechnen, finden konnte:

Auch war dieses innere Anerkennen von Ordnung nichts anderes als wieder eben diese Ordnung selbst, nur auf ihn, der sie bemerkte, fortgesetzt, und daher immer für ihn der höchste Genuß seines Geistes (335).

Dieser Genuß entspringt auch tiefsitzenden Neigungen in der Persönlichkeit Lichtenbergs, seiner Liebe für die Lebensform des Naturforschers. Man kennt, aus Dutzenden Briefen und Berichten, seine fast kindliche Lust am Experimentieren und Demonstrieren, ja am bloßen Betrachten. Sie erhält hier beinahe die Weihe einer Weltanschauung. Zu anhaltendem Studio der Natur geselle sich unvermerkt

Freude über eigenes Dasein, verbunden mit nicht ängstlicher, sondern froher Neugierde ... die so weit über sogenannte Curiosité erhaben sei als hohes Gefühl für Ehre über Bauernstolz, zu erfahren, mit diesen Sinnen oder mit analogen oder Verhältnissen anderer Art ... was nun dieses alles sei und werden wolle (337).

In dem Wunder an anmutig-unbeschwerlicher Konzentration seiner Grundansichten auf dem kleinsten Raum, das dieser Kalenderaufsatz darstellt, gelingt es Lichtenberg auch, sein lebenslanges, von Newton abgeleitetes und mit Kant geteiltes Prinzip reiner Erfahrungswissenschaft [8]) und seine ebenso alte Abneigung gegen den zänkischen Gelehrten in einem Nebenbei unterzubringen: „Nur müsse ... das Studium ... ohne Zank ... und ohne alle Spekulationen des Inventurienten getrieben werden." Und in diese persönlichste, intensivste Erfahrung eines reichen Forscherlebens – das Glück, das in der rastlosen Erforschung jenes Eins, des Alls, gefunden werden kann – geht ebenso mühelos der Leibnizsche Grundsatz der Aufklärer-Philosophie seiner eigenen jüngeren Jahre ein, das Vertrauen auf die selbständige Vernunft jedes menschlichen Wesens, und die daraus folgende Verpflichtung, sie bis an die Grenze ihrer Fähigkeit anzustrengen. Jener Grad von Erkenntnis der Natur, den Amintor sich erworben hatte, sei jedem Menschen von den gewöhnlichsten Anlagen erreichbar:

Man wird ihm [Amintor] leicht glauben, daß es eine entzückende Betrachtung sein muß, sich sagen zu können: meine Ruhe ist das Werk meiner eigenen Vernunft; es hat sie mir keine Exegese gegeben, und keine Exegese wird sie mir rauben (336).

Lichtenberg war zu sehr Realist, zu aufrichtig mit sich selbst, um nicht die wiederholten Äußerungen „unzerstörbaren" Vertrauens in die Zukunft, der willigen Ergebung Amintors in die Führung der Welt und der Daseinsfreude zu konfrontieren mit seinen so häufigen, lang währenden Anfällen lähmender Melancholie in den der 'Morgenandacht' vorausgehenden Jahren.

[8]) Vgl. des Verfassers 'Lichtenbergs Anfänge', 706 ff.

Seine Antwort fügt sich mühelos in den Gedankengang des Eingeordnetseins ein: Amintor zählte es

> unter die wichtigste[n] Begebenheit[en] seines Lebens, wenigstens für sich gefunden zu haben, daß, so wie wir natürlich leiden, wir auch natürliche . . . Mittel haben, diese Leiden mit einer Art von Freude zu erdulden. Diese Philosophie hebe freilich den vorübergehenden Unmut nicht auf, sowenig als den Schmerz. Er pflegte dieses öfters seine Versöhnung mit Gott zu nennen (338).

Dies kann nur eine freudig deterministische Haltung zum Schicksal bedeuten, wobei die „Art von Freude" teils aus der intellektuellen Befriedigung über die Einsicht in die Verknüpfung von allem mit allem stammt – ein Lieblingsgedanke Lichtenbergs – teils aus der moralischen Genugtuung darüber, die Kraft zu solcher Haltung gefunden zu haben.

Sonst gebraucht Lichtenberg das Wort „Gott" nur ein einziges Mal in dieser in der Haltung so frommen 'Morgenandacht' – in der Wendung „diese Art in seinem Gott zu leben" – und die bedeutet in ihrem Zusammenhang nichts als seinen „himmlischen", [„dankbaren"] Frieden in der Betrachtung der Welt. Es sieht zwar so aus, als ob die Wendung von dem „Geist", der die Natur lenkt (335; s. S. 402 dieses Aufsatzes), einen Glauben an einen persönlichen Gott ausdrückte, Amintor verneint ihn aber implizit, wenn er „dieses freudige Ergeben in die Führung" (336), „in die Leitung der Welt; man gebe nun dieser einen Namen, welchen man wolle" (338), „allein dem Grad von Erkenntnis der Natur . . . , den er sich erworben hatte" zuschreibt. Unter der „Führung der Welt" versteht Lichtenberg also offenbar die Herrschaft der Naturgesetze und den natürlichen Zusammenhang alles Geschehens. Die Bewunderung der Gesetzmäßigkeit des Alls verleiht seiner Freude und Gefaßtheit die religiöse Färbung. Auch er hätte schreiben können:

> „Unter der Leitung Gottes verstehe ich jene feste . . . unabänderliche Ordnung der Natur . . . Es ist dasselbe, ob wir sagen, daß alles gemäß den Gesetzen der Natur oder gemäß dem Beschluß und der Leitung Gottes geschehe." (Spinoza, 'Tractatus Theologico-Politicus', Cap. III).

Sein Gott ist Spinozas *Deus sive Natura* und seine Verehrung Gottes ist wahrlich ein *amor intellectualis Dei*.

In der intellektuellen, wissenschaftlichen Unterbauung seiner „Liebe zu Gott", zumindest im Nachdruck auf der methodischen Erkenntnis der Naturgesetze, unterscheidet sich sein „Pantheismus" vom weitgehend (wenn auch nicht ausschließlich) gefühlsmäßigen seiner Zeitgenossen, mit den zentralen Namen Hamann, Herder, Lavater, Goethe, und von ihrer Betrachtungsweise der Natur. Amintors „Sicherheitsgefühl bei jedem Gedanken an die Zukunft . . . war ihm zu fest, um bloß dichterisches Aufwallen zu sein . . . Daß die Betrachtung der Natur diesen Trost gewähren kann, davon ist er gewiß, denn er lebt in ihm" (336).

Aber ob dieser Trost für alle sei,

hinge ... von der Art ab, wie die Wissenschaft getrieben und angewandt würde, eine Sache, die, wie vielleicht auch Spinozismus, wenn er unschädlich sein soll, nicht gelehrt, sondern selbst gefunden sein wolle ... Er fürchte ... daß seine Freunde immer nur die Worte der Lehre und nicht die Lehre hören würden, hoffe aber alles ... von eigenem Versuch (336 f.).

Hier spricht der mathematisch geschulte, im Geiste Newtons erzogene und ihm ergebene Naturforscher. Für seine Naturbetrachtung und seinen Spinozismus gilt, was Ernst Cassirer über Spinozas Gleichsetzung Gottes mit der Natur zu sagen hat, gegen eine aufweichende Interpretation der Formel *Deus sive natura*: „Um die Identität der beiden Glieder zu begreifen, darf die 'Natur' nicht schlechthin als die Summe der Einzeldinge, sondern muß als deren gesetzliche Verknüpfung betrachtet werden, ... nicht als ein allumfassendes dingliches Ganzes, sondern als die Einheit und Notwendigkeit der Regel des Geschehenen gedacht"[9]). Auch die Wärme der Gefühle Lichtenbergs für ein so abstraktes Konzept hat ihre Entsprechung in der Wandlung des Naturbegriffs von der Renaissance zum 17. Jahrhundert Spinozas:

„Wenn für die Renaissance die Natur das unendliche, allgegenwärtige Sein war, das in seiner Kraftfülle unablässig neue Einzelgestalten gebiert, so war mit der Entstehung der exakten Wissenschaft eine völlig neue Betrachtung zur Herrschaft gelangt ... Aber ... es zeigte sich jetzt mehr und mehr, daß auch der neue mathematische Naturbegriff der gleichen metaphysischen Idealisierung, der gleichen Steigerung ins Göttliche fähig war. Die neue Physik erschließt zugleich eine neue Möglichkeit der Metaphysik ... In der 'intellektuellen Liebe zu Gott' gehen die beiden gegensätzlichen Begriffsmomente zu einer persönlichen Einheit zusammen: der Affekt, mit dem die Renaissance sich der Natur und ihrer innern Lebendigkeit zuwandte, geht auf die neue Form des Seins über, die durch die exakte Forschung entdeckt und begründet war"[10]).

Wo aber, fragt sich der Deuter des Textes Lichtenbergs, hat trotz aller Wärme und Idealisierung in einer solch logischen Konstruktion wie der Verkettung allen Geschehens die Anthropomorphierung Platz, der Ruf: „Dieses mein stilles Dankgebet ... wird gewiß von Dir gehört, der Du den Himmel lenkst"? Ist doch die 'Morgenandacht' trotz ihres Gefühlsgehaltes zu reflektiert, als daß sie es erlaubte, die Anrufung eines so konkret personifizierten Gottes als einen Durchbruch tiefer Erschütterung zu erklären.

3.

Im Anschluß an jene Bemerkung über seine „Versöhnung mit Gott" begründet Lichtenberg, warum bei Amintors „Vortrage viele Ausdrücke [vorkamen], deren sich die Bibel bedient". Es sei nicht wohl möglich, die

[9]) Ernst Cassirer, 'Das Erkenntnisproblem', II (1922), 105 f.
[10]) Ebda, 115.

Geschichte des menschlichen Geistes zu erzählen, ohne zuweilen auf diese Ausdrücke zu geraten (338). Dieser Hinweis kann uns auf den richtigen Weg führen, beantwortet aber unsere Frage nicht hinreichend.

Amintor-Lichtenberg würde antworten, daß trotz des sich unmittelbar aufdrängenden Erlebnisses des Gottesgefühls in seinen Morgenandachten die Frage nach der „wirklichen" Existenz Gottes irrelevant, vielleicht sinnlos sei. Er holt das Gleichnis, durch das er diese Überzeugung ausdrückt, aus dem Gebiete der Optik, auf dem zu seiner Zeit die Anhänger der zwei Lehren vom Wesen des Lichts einander bekämpften, der Newton-Kantschen Korpuskular- und der Huyghens-Eulerschen Wellentheorie. Er glaube, es sei für die Ferngläser und die Brillen unbedeutend, ob das Licht wirklich von der Sonne herabströme oder ob die Sonne nur ein Medium zittern mache, und es bloß scheine, als strömte es herab;

aber die Ferngläser und zumal die Brillen seien deswegen nichts weniger als unbedeutend, und bei der Brille pflegte ihm öfters einzufallen, daß der Mensch zwar nicht die Macht hätte, die Welt zu modeln, wie er wolle, aber dafür die Macht, Brillen zu schleifen, wodurch er sie schier erscheinen machen könne, wie wir wollen (339)[11].

Kurz, Kant hat Lichtenbergs Denken geklärt. In jüngeren Jahren hatte der stärkste Nachdruck, dessen Lichtenberg fähig war, der getreuen durch Vorurteile unbeeinflußten Erfassung der Wirklichkeit gegolten. Nun hat er gelernt, daß in die geschlossene und „kausal" in sich verknüpfte „Wirklichkeit" das sie auf seine eigene – die menschliche – Weise erfassende Subjekt hineingehört, aber auch, daß dies nicht den von der „Wirklichkeit" angefachten Enthusiasmus trüben, sondern daß der Mensch ihr dienen muß. Im Januar oder Februar 1790, als er sich während seiner Rekonvaleszenz aufs intensivste mit Kant beschäftigte, der ihm schon so lange bedeutend geworden war, notierte er:

Kantische Philosophie sprechen zu lernen, im Alter geht es nicht mehr gut an . . . indessen schreiben kann man sie immer noch lernen (J 236).

Im Dezember desselben Jahres, ein paar Wochen nach dem Erscheinen der 'Morgenandacht', bezeichnete er Kants System als das befriedigendste der Philosophie (J 454).

Die beiden 'Kritiken' und die 'Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaften' (1786) waren für Lichtenberg, neben Herschels Entdeckungen, das stärkste geistige Erlebnis des Jahrzehnts, das der 'Morgenandacht' vorausging. Sein naturwissenschaftliches Weltbild ist unter dem Einfluß Kants bewußt vom Menschen aus gesehen. Ging er doch so weit, für sein Lehrbuch der Physik eine Einleitung zu planen, die im Lichte der „Kan-

[11]) So im Taschenkalender. „. . . wie er wolle" ist eine Änderung in der von den Söhnen veranstalteten Gesamtausgabe.

tischen Darstellung ... mit dem Bewußtsein anfinge, alsdann zeigte, daß alles, was wir denken und empfinden, bloßes Bewußtsein der Modifikationen unseres Selbst sind usw." [12]). Darum qualifiziert er auch die Bemerkung über die Freude des Naturforschers, zu erfahren „was nun dies Alles sei und werden wolle" (s. S. 407) mit dem Zusatz: „mit diesen Sinnen oder mit anderen, oder Verhältnissen anderer Art, die sich von jeder Art des Daseins hoffen lassen." Aus dieser Richtung her erhellt sich der Sinn des Rätselhaften „geläutert" in der Bemerkung: „Wenn die Welt noch eine unzählbare Zahl von Jahren steht, so wird die Universalreligion geläuterter Spinozismus sein" (V. S. 1, 78) – geläutert durch das Bewußtsein von der Bedingtheit alles menschlichen Erkennens und Vorstellens. Wir tragen Sinn in die Körperwelt hinein: „Auch die Stufenleiter in der Reihe der Geschöpfe, alles das ist nicht in den Dingen, sondern in uns. Überhaupt kann man nicht genug bedenken, daß wir nur immer uns beobachten, wenn wir die Natur und zumal unsere Ordnungen beobachten" (J 375; etwa Juli 1790). So hat wohl auch, im Hinblick auf die Kantische Darstellung, die früher (S. 407) zitierte Bemerkung, daß das Anerkennen von Ordnung durch den Geist nichts anderes war als eben diese Ordnung selbst, nur auf den, der sie bemerkte, fortgesetzt, einen Sinn, der über den dort von uns diskutierten hinausgeht.

Wie versteht sich Lichtenbergs Bewunderung des Systems Kants gleichzeitig mit dem Spinozas, und seine Verehrung beider, begleitet von Ausdrücken der Verehrung Gottes und inniger Dankbarkeit für den „Geist, der die Welt lenkt"? Kant hatte Lichtenberg gelehrt, daß die Erfassung der Wirklichkeit, befreit von Kategorien menschlichen Denkens unmöglich ist, selbst in der Naturwissenschaft. Innerhalb des von diesen Kategorien beherrschten Denkens aber schien Lichtenberg das Weltbild Spinozas – philosophischer Monismus – der naturwissenschaftlichen „Wirklichkeit", wie wir sie erfassen können und allmählich immer besser verstehen werden – durch empirischen Monismus – am nächsten zu kommen [13]). Von

---

[12]) 'Vermischte Schriften' (1800–1806), 9, 136.

[13]) Schneider übersieht alle auf Kant zu deutenden Stellen im 'Amintor', vor allem die entscheidende über die „Brillen". So erklärt es sich wohl, daß die 'Morgenandacht', die von uns schon in 'Remarks on Lichtenberg, Humanist-Scientist' ('Isis', Journal for the History of Ideas, 1952, 132) als „a kind of profession of faith" bezeichnet wurde, von ihm kurzweg als „profession de foi panthéiste" behandelt wird (l. c. I, 146). Dies führt zu anderen Irrtümern in der sonst so kenntnisreichen Darstellung: Lichtenberg berichtet J 915 von einem seit der Mitte des Jahres 1791 sich regenden außerordentlichen Mißtrauen gegen alles menschliche Wissen und der Verzweiflung, je in die Geheimnisse der Natur einzudringen. Schneider bemerkt hierzu (II, 103) „que la crise traversée par Lichtenberg a bien été provoquée par la théorie Kantienne de la connaissance". Diese Krise sei möglicherweise durch die Krankheit gefördert worden, die ihn

ihm aus rational den Weg zur Andacht und zum Gefühl moralischer Verpflichtung zu zeigen, übersteigt die Macht des Verstandes. Dies ist wohl der Sinn der Tagebuch-Eintragung J 287 (Februar oder März 1790):

Schmerz warnt uns, ja unsere Glieder nicht bis zum Zerbrechen anzustrengen. Was für Kenntnisse gehörten nicht dazu, dieses durch bloße Vernunft einzusehen. . . . so kann offenbarte Religion fühlbar machen, was durch Spinozismus zu berechnen zu schwer wäre . . .

Vom Standpunkt der Nützlichkeit – d. h. um „Ruhe und Glückseligkeit in der Welt am schnellsten, kräftigsten, sichersten und allgemeinsten zu befördern" – ist

die Lehre Christi, gesäubert von dem verfluchten Pfaffenschmier, . . . das vollkommenste System . . . Allein ich glaube auch, daß es noch ein System gibt, das ganz aus der reinen Vernunft erwächst und eben dahin führt, allein es ist nur für geübte Denker . . . Was die Menschen leiten soll, muß wahr, aber allen verständlich sein. Wenn es ihm auch in Bildern beigebracht wird, die er sich bei jeder Stufe der Erkenntnis anders erklärt (J 280, etwa zur gleichen Zeit).

Die Wahl der Ausdrücke „durch bloße Vernunft" und „aus der reinen Vernunft" zu einem Zeitpunkt, da Lichtenberg gerade Kant studierte und bewunderte, aber in einem chronologischen Zusammenhang, der auf spinozistische Erfassung der Welt zu zielen scheint, macht es noch mehr wahrscheinlich, daß eine von uns oben angedeutete, an philosophischer Strenge absteigende Stufenleiter der Systeme in Lichtenbergs Denken die scheinbaren Widersprüche erklärt: Kritik der reinen Vernunft als letzte Instanz des Denkens; spinozistischer Monismus als wissenschaftlich radikalste und „wahrste" Erklärung der Welt, wie sie unseren Sinnen und daher der Naturwissenschaft sich darbietet; Deismus als bildlich wahre und für die meisten Menschen brauchbare Lehre, die sogar dem Denker am leichtesten innere Ruhe gewährt:

Ich glaube, daß der Spinozist und der Deist nur differieren wie der Newtonianer und der Eulerianer in Rücksicht auf Farbentheorie (J 265)[14]).

1789/90 monatelang ans Bett gefesselt habe. Wenn man mit jenem Geständnis (J 915) die 'Morgenandacht' vergleiche, „texte d'inspiration spinoziste", sei man vom Unterschied des Tons überrascht, „qui constitue une antithèse violente. D'un côté, découragement; agnosticisme, renoncement. De l'autre, confiance, sérénité, joie, reconnaissance envers la divinité. Antithèse lourde de signification et qui permet d'apprécier l'effet démoralisant du criticisme sur Lichtenberg". Die 'Morgenandacht' ist aber im Herbst 1790, nach dem Krankenlager (Winter 1789/90) entstanden, während dessen sich Lichtenberg aufs intensivste mit Kant beschäftigte und das die Krise begünstigt haben soll! In Wirklichkeit ist es Lichtenberg hier gelungen, Kants Lehre konstruktiv zur Stützung seines Lebens- und Forschermuts zu verwenden.

[14]) Leitzmanns Kommentar zu dieser Bemerkung, „Lichtenberg selbst war Newtonianer, Erxleben [dessen 'Anfangsgründe der Naturlehre' Lichtenberg

Die nächste Eintragung im Aphorismenbuch zeigt, wie Lichtenberg trotz der Schärfe seines Denkens sich für Zwecke des Alltagslebens davor bewahren konnte, zum bloß denkenden Wesen zu werden, statt eines Gesamtmenschen, dessen Leben unter dem Motto eines seiner Aphorismenbücher stehen sollte: „*The whole man must move together.*" Sie berührt sich zugleich mit der 'Kritik der praktischen Vernunft', die zwei Jahre zuvor erschienen war:

Der Glaube an einen Gott ist Instinkt, er ist dem Menschen natürlich so wie das Gehen auf zwei Beinen . . . Regulariter ist er da und ist zur Wohlgestaltheit des Erkenntnisvermögens unentbehrlich (zur innern Wohlgestalt) (J 266).

Über Wahrheit will dieser Instinkt nichts besagen, aber zusammen mit der Bewunderung der Größe und Ordnung der Natur hilft er, das Leben zu ertragen und ihm Sinn zu geben:

Inniges Gefühl von Glückseligkeit, sie bestehen [sic], worin sie wollen, mit dem Entschluß, sich durch Tugend dauerhaft zu machen, ist Dank gegen das Wesen, in welchem oder durch welches ich bin, es sei nun der Gott der Christen, oder der des Spinoza

hatte er im November oder Dezember 1789 geschrieben [15]). Um die Jahreswende identifizierte er „Gott, er sei wer er wolle" mit der

Natur der Dinge, die dem Philosophen freilich respektabel ist, aber [dem] Pöbel nicht. Der gemeine Mann versteht, was das sagt: Gott! aber keine Demonstration. Wenn ich also sage: Es gibt ein Wesen, das die Welt erschaffen hat, oder das die Welt ist, das die Tugend belohnt und das Laster bestraft, so ist das ja alles wahr, und wie kann ich dem Volke geschwinder Ehrfurcht gegen dieses Wesen beibringen, als wenn ich es ihm personifiziere? Man muß immer bedenken, . . . unter dem Volk gibt es keine redlichen Atheisten. Der Gelehrte wird durch andere Dinge im Zaum gehalten (J 223).

Was sind diese „anderen Dinge"? Das irrationale – aber in Kants Sprache „intelligible" – „moralische Gesetz in mir". Kant hatte es in der berühmten Stelle im letzten Abschnitt der 'Kritik der Praktischen Vernunft' als Quelle

---

redigierte und als Textbuch benützte] dagegen Eulerianer", trägt zum Verständnis der Stelle nichts bei. Man muß zu den wissenschaftlichen Fragmenten in der ersten Ausgabe der 'Vermischten Schriften' zurückgehen, um die Analogie in der Anwendung auf das Religiöse zu verstehen:

„Das 'medium tenuere beati' ist so abgebraucht, daß man nun allmählich anfangen kann, es wieder für brauchbar zu halten. Wie wäre es, wenn man am besten damit auskäme, beide Theorien des Lichts, die Newtonische und die Eulerische, zu vereinigen?" (9, 258). „Es kann bei einem so verwickelten Streite, wie der über die Theorie des Lichts, wo Newton und Euler an der Spitze der Parteien stehen, nicht mehr schlechtweg die Frage sein, was ist hierin wahr? sondern, welche Erklärungsart ist die einfachste? Durch das Einfache geht der Eingang zur Wahrheit" (260).

[15]) Aus dem Nachlaß abgedruckt von Ebstein in 'Archiv f. d. Geschichte der Naturwissenschaften u. d. Technik', 4, 226.

„immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht" dem „bestirnten Himmel über mir" beigeordnet. „Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt oder im Überschwenglichen . . . suchen und bloß vermuten; ich . . . verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz." Das Gefühl für das eine, den bestirnten Himmel, „fängt von dem Platze an, den ich in der äußeren Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich Große mit Welten über Welten", das andere, das moralische Gesetz, „fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an" [16]). Lichtenberg aber verlegt es in der 'Morgenandacht' als unmittelbare, intuitive Einsicht in den Sternenhimmel selbst [17]), unbekümmert um rationale, pseudorationale oder theologische Begründung. „Es sei [sagt Amintor] für Millionen Menschen bequemer und verständlicher, vom Himmel herab zu hören: Du sollst nicht stehlen, und kein falsch Zeugnis reden, als im Himmel selbst die Stelle zu suchen, wo diese Worte wirklich mit Flammenschrift geschrieben stehen . . ." Und er beruhigt sein intellektuelles Gewissen über diesen logischen Sprung sogleich in Anlehnung an die Kantische Erkenntnistheorie der reinen Vernunft, die allem, was Lichtenberg selbst die Jahrzehnte hindurch gedacht hat, so ähnlich ist, durch jene Formulierung seiner inneren Erfahrung Gottes in der Natur und ihren Gesetzen im Gleichnis von den Brillen. Mit charakteristisch lichtenbergischer Ehrlichkeit vermeidet er in ihm ein *sacrificium intellectus*, macht aber dem Gemüt seinen Platz nicht streitig. Er beharrt im naturwissenschaftlichen Determinismus, vereinigt aber erkenntnistheoretische Einsichten in origineller Art mit dem Postulat des freien Willens: Der Mensch hätte zwar nicht die Macht, „die Welt zu modeln, wie er wolle, aber dafür die Macht, Brillen zu schleifen, wodurch er sie schier erscheinen machen könne, wie wir wollen".

Und dann kehrt er nochmals, seine Betrachtung abschließend, zu seinen ältesten Prinzipien zurück, zur Forderung des Selbst-Denkens und der philosophischen Toleranz – auch dem Glauben gegenüber – und distanziert die 'Morgenandacht' in ihren zwei letzten Sätzen ebensosehr von einer Predigt wie von erlebnisferner Buchphilosophie: Amintor wollte

seine Freunde nicht sowohl auf seinen Weg hinleiten, als ihnen vielmehr Winke geben . . . , den selbst zu finden, der ihnen der sicherste und bequemste wäre. Wie es denn wirklich an dem ist, daß Philosophie, wenn sie für den Menschen

---

[16]) 'Werke', ed. Cassirer (1918), 5, 174.

[17]) Dies darf nicht verwechselt werden mit den zahlreichen Äußerungen über die Erweckung bloßer Andacht und Gefühlsberührtheit durch den Anblick des Sternenhimmels. Eine Anzahl von ihnen sind diskutiert bei Rudolf Unger 'Herder, Novalis und Kleist, Studien über die Entwicklung des Todesproblems' (1922) und 'Der bestirnte Himmel über mir' in 'Aufsätze zur Literatur und Geistesgeschichte' (1929), 40 ff. Lichtenberg ist in beiden Arbeiten übersehen.

etwas mehr sein soll als eine Sammlung von Materien zum Disputieren, nur indirecte gelehrt werden kann.

Sie war Lichtenberg gelehrt worden durch sein Leben als Naturforscher, als Denker und als ein mit dem Leiden um Haltung ringender Mensch.

Wir verdanken Albert Schneider das Verständnis des Namens „Amintor", glauben aber nicht, daß seine Erklärung den Titel richtig deutet. Der Name sei ein Rätsel; für den, der es löse aber sei er der Schlüssel des Textes (l. c. 147). „*Amyntor*" [= „Verteidiger"] findet sich [in einer bloßen Aufzählung von Heldennamen] bei Ovid (Met. 8, 307). Da die Medial-Form des Verbums ἀμύνω „*sich* verteidigen" bedeutet, habe *Amyntor* eine Nebenbedeutung: „Selbstverteidiger, Anwalt seiner selbst." Lichtenberg verteidige also seinen eigenen Standpunkt, gebe uns zu erkennen, daß er ein vertrauliches Geständnis mache [18]).

So ansprechend diese Deutung ist, glauben wir doch, sie nicht annehmen zu können, schon, weil die Juxtaposition von „Selbstverteidiger" und 'Morgenandacht' unwahrscheinlich ist, besonders aber, und im Einklang damit, weil die einzige lexikographische Bedeutung von *Amyntor* nicht „Selbstverteidiger" ist, sondern „Verteidiger", und die Belegstellen eine Nebenbedeutung „Selbstverteidiger" im Text nicht als sinnvoll erscheinen lassen. Passows griechisches Wörterbuch gibt als Bedeutungen des Namens und des Wortes an: „Helfer, Beistand, Verteidiger, Rächer"; „oft bei Homer, ... stets in der Bedeutung Helfer"; in Euripides 'Orest', 1588 als „Rächer des Vaters" [in der Coleridge-Übersetzung „champion of his sire"]. Das gleiche gilt für den einzigen Amintor in deutscher, französischer und englischer Literatur, den wir finden konnten, eine der Hauptgestalten in Beaumont and Fletchers 'The Maid's Tragedy', 1765 von Gerstenberg übersetzt unter dem Titel 'Die Braut'. Hervorragender Charakterzug ist unbedingte Treue zu seinem König, dem er seine Braut und sich selbst opfert.

Wenn also die Nebenbedeutung „Selbst-Verteidiger" nicht zu existieren scheint und deshalb gewiß nicht zur Hauptbedeutung gemacht werden kann, was besagt die Wahl eines Namens, der „Verteidiger, Helfer, Rächer', bedeutet?

Der Titel einer anonymen, unter dem Pseudonym *Photorin* erschienenen satirischen Jugendschrift Lichtenbergs war 'Timorus, das ist Verteidigung zweier Israeliten, die ... den wahren Glauben angenommen haben'. Nun ist aber *Timorus* ein genaues Synonym von *Amyntor*, heißt gleichfalls „Hel-

[18]) „Dans 'l'Oraison matutinale', Lichtenberg présente donc et défend son propre point de vue. Sous une forme discrète, il nous avoue qu'il s'agit d'une confidence."

fer, Verteidiger, Rächer"[19]). Hier schließt sich der Kreis. Erstens: Lichtenberg enthüllt durch das Synonym den Namen des Verfassers der 'Morgenandacht' als identisch mit dem seiner eigenen anonymen Schrift über religiöse Fragen aus dem Jahre 1773. Darüber hinaus ergibt sich dann die zweite Frage: Wessen Verteidiger, Helfer, Beistand, Rächer ist unser „Amintor"?

In einer früheren Untersuchung haben wir zu zeigen versucht, daß Lichtenberg seinen eigenen Namen griechisch und lateinisch umschrieb: *Photorin* und *P. M. (= Pellucidus Mons)*[20]). Diese Erklärung ist von der Forschung akzeptiert worden[21]). Sollte dem Schriftsteller und Denker, der in der 'Morgenandacht' dem Glauben zu seinem Recht verhelfen will und sich hier neuerlich als „Verteidiger" bezeichnet und dem als englischem Untertan, persönlichem Freund des Königs und Verehrer Englands die englische Verfassung und Sprache öffentlicher Kundmachungen vertraut war, nicht der bekannte Titel der englischen Könige vorgeschwebt haben: *Defensor Fidei*, *Defender of the Faith*, „Verteidiger des Glaubens"?

---

[19]) Schneider kennt die Bedeutung des Wortes (l. c. 166), hat aber offenbar die Wiederholung in „Amintor" übersehen.

[20]) Lichtenbergs 'PM', in 'Dichtung und Volkstum', 1936, 515 f.

[21]) W. Grenzmann, 'Lichtenberg' (1939), 316 und A. Schneider, 'Lichtenberg, Précurseur du Romantisme' (1954), 260.

DER BANN DES STAATES BEI GRILLPARZER

Von Mohammed Rassem (München)

I

Eine Studie 'Grillparzer und der Ordo' rührt notwendig an zwei Fragen allgemeinerer Natur: das Problem der „Kunstsoziologie" und das des „Josephinismus".

Will man aus der Interpretation einer Dichtung oder eines Kunstwerkes etwas für die Gesellschaftslehre gewinnen, so geht es nicht allein um die Auswirkung der Gesellschaft auf die Dichtung oder um den Quellenwert der Dichtung für die Kenntnis des Zustandes dieser Gesellschaft. Wenn die soziologische Betrachtung hier auch im Sinne der Literatur- oder Kunstwissenschaft streng verfahren will, so wird sie das Kunstwerk weniger als „Symptom" oder „Aufschluß" nehmen, sondern als „Gestaltung" dessen, was verstanden werden soll. Die letzte Intention dieser Betrachtungsweise ist allerdings nicht: den Künstler zu erklären. Vielmehr soll der Künstler uns ein Etwas erklären. Das von ihm Hervorgebrachte verstehen, heißt das Seiende verstehen. Sein Werk hat, nach Aristoteles, die Handlungen des Menschen zum Gegenstand und erhellt dadurch dessen Natur – damit auch die Natur der Gesellschaft, auf die sich diese Handlungen beziehen und die ja nur in Aktionen der einzelnen manifest ist.

Müßte man eine solche Anthropologie oder „Soziologie aus der Kunst" theoretisch rechtfertigen, so hätte man das Problem zu erörtern, inwiefern im „ästhetischen Erfassen tatsächlich etwas wie Erkenntnis liegt, und das im künstlerischen Schaffen sowohl wie im künstlerischen Genuß"[1]. Und umgekehrt gilt: „Alle Wahrheit zuletzt wird nur gebildet, geschaut" (Xenien). Es kann, gerade auch nach der Auffassung Grillparzers, Erkennen als ein Vorgang verstanden werden, der sich nicht rein durch das Denken vollzieht, sondern durch ein gesamthaftes Erlebnis, dem die künstlerische Produktion und Reproduktion verwandt ist – und in gewissem Sinne die gemeinschaftsbildende Kraft. Nach alter Lehre erstehen Erkenntnis, Kunst und Gemeinschaft aus einem Tun und Teilhaben zugleich, aus Akten „nachahmender Sympathie"; sie können daher – und müssen – für einander eintreten[2].

[1]) Kurt Huber, Ästhetik, 1954, 28; vgl. 50 f., 103 f., 127 ff.

[2]) Hierzu vor allem Burke, The Sublime and Beautiful. Unter den Neueren betont z. B. noch Sully-Prudhomme, De l'expression dans les beaux-arts, 1884

Praktisch gelangt man in den Sozialwissenschaften – wie in der Historie – bei mehr als einer Gelegenheit von selbst dazu, die Analyse nicht an gesammelten Tatsachen, sondern an einem schon vor-gestalteten Objekt anzusetzen. Im Werke eines Dichters können die Dinge an sich und die besonderen Erlebnisse einer Epoche so intensiv und repräsentativ gestaltet sein, daß man daraus das psychisch „Wirkliche" unmittelbar ersehen kann.

Grillparzers persönliche Staatsauffassung ist repräsentativ für seine Umgebung; sie ist nicht durch seine individuelle Eigenart allein geprägt, sondern sie ist in vielem so, wie man es den Umständen nach erwarten kann. Er hat die aus dieser Auffassung ihm und anderen entstandene Situation überdeutlich empfunden, und er hatte die Gabe, die andern mangelte, „zu sagen, was er litt". Das Gesagte läßt sich aber nicht trennen von der Aussageweise, also der künstlerischen Gestalt. Der Inhalt ist rein nur über eine Interpretation dieser Gestalt zu gewinnen.

Gewisse Werke des 19. Jahrhunderts geben nun ein Höchstmaß von „Zusammenschau" der geistigen Gewalten der Zeit – nicht im Sinne einer Harmonisierung, sondern im Sinne von „Verstrickung". Das Drama Grillparzers ist eine Darstellung ungeheurer Spannungen. Es ist sinnwidrig, ihm eine bestimmte politische Haltung zuzuordnen und es als liberal, konservativ, national oder dgl. zu bezeichnen. Grillparzer mochte als Mensch das eine oder andere sein und mochte den Kampf solcher Parteiungen wie ein Anwalt erleben; der schaffende Dichter erlebte dieses Ringen als ein Ganzes. Darin liegt seine Leistung und Bedeutung. Er zeigt unserem Geiste Möglichkeiten, das im tieferen Sinn „Erzeugende" der politischen Frontbildungen im Österreich seiner Zeit zu verstehen. Und die Positionen der Gesinnung im alten Österreich zu begreifen – die mit Worten wie reaktionär, josephinisch usw. oberflächlich gekennzeichnet sind –, ist aus besonderen und aus allgemeinen Gründen jede Anstrengung wert.

Will man Grillparzer nun doch zunächst irgendwie in jene Parteiungen einordnen, um eine vorläufige Orientierung zu gewinnen, so wird man sagen müssen: Er war Josephiner, und zwar in einer Periode, in welcher der Josephinismus nicht mehr herrschte, sondern nur wie eine heimliche Überzeugung weiterlebte. Wie groß die Bedeutung dieser Opposition war, das illustriert eine fast groteske Äußerung Metternichs, welche der Nuntius 1834 nach Rom berichtet: Der Fürst habe ihm versichert, daß der Kaiser entschlossen sei, die Kirche aus ihren Fesseln und Beschränkungen zu lösen – aber, so habe der Fürst geklagt, er finde keine Mitarbeiter, welche seine Absichten unterstützten und seine Anordnungen durchführten. Nach einem halben Jahrhundert Josephinismus seien die Minister, die Kanzleien, die Be-

(u. ö.), daß ein Sympathievorgang die Voraussetzung der künstlerischen Expression und Imitation ist. Getrennte Abschnitte über diese Begriffe finden sich in Lehrbüchern wie A. Vierkandt, Gesellschaftslehre, 1923, § 14–17.

amten, die Ratgeber alle infiziert, und wenn der Kaiser einen Staatsstreich machen würde, so fände er sich allein – si troverebbe isolato[3]). Metternich übertrieb in diesem Gespräch, aber trotzdem ist richtig, daß das Regime von einer mißvergnügten Beamtenschaft umgeben war. Unter diesen latenten Gegnern befand sich auch Grillparzer; und er hatte Mißtrauen wie Maßnahmen gegen sie mit zu ertragen.

Daß die josephinisch Gesinnten dieser späteren Zeit zu den radikalen Ideen der 30er Jahre neigten und von der Reaktion mit den westlichen Liberalen identifiziert wurden, soll nicht dazu verleiten, sie mit diesen zu verwechseln. Menschen von der Art Grillparzers waren ursprünglich absolutistisch und antikonstitutionalistisch – „Alles für, nichts durch das Volk" – und wurden nach 1848 reaktionärer als sie gewesen waren. Ihr Freisinn betraf mehr die Kirchenpolitik als die Religion. Grillparzer weiß mindestens den Unterschied von Spekulation und Glauben, von Deismus und persönlichem Gott. Er äußert sich darüber mit Schärfe[4]). Sein Rationalismus, so hart er bisweilen hervortritt, war doch partiell. Eine starke, persönliche Bindung an das Herrscherhaus gehört zum Wesen der österreichischen Aufklärung. Bei Grillparzer findet sie mehr als einmal rührenden Ausdruck. Es gibt Huldigungsgedichte an das Kaiserhaus von großer Innigkeit, daneben aber Auslassungen, die an rücksichtsloser Schärfe dem Radikalismus der Zeit wenig nachstehen.

Vergeblich, diese Gegensätze durch eine Auslegung nach der einen oder anderen Seite erklären zu wollen. Unbillig, sie ohne weiteres als Unsicherheit zu deuten. Der Josephiner des Biedermeier befand sich in einer merkwürdigen, quälenden Zwischenstellung: in Opposition gegen das Metternichsche System sowohl wie gegen den Liberalismus. Eine Situation, in der von vornherein Paradoxien zu erwarten sind. Grillparzer war nicht der Mensch, diesen gegebenen Konflikt in sich zu beruhigen. Er hat ihn gesteigert.

Den politischen Gewissenskonflikten entspricht – ohne daraus ableitbar zu sein – eine innere Spannung in der Denkungsweise des Menschen der Biedermeierzeit. Es ist eine ganz charakteristische Art, das Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit zu erleben – widersprüchlich, bewußt tragisch oder resignierend[5]). Die philosophischen Probleme des 18. Jahrhunderts sind hier so gegenwärtig wie bestimmte politische Überzeugungen: Dem josephinischen Vertrauen auf die bürokratische Verwaltung, dem Glauben, daß der Staat zur Ordnungsmacht des Lebens überhaupt berufen sei, dem entsprach andererseits eine gewisse Abneigung gegen die Privilegien der Stände und des Adels.

---

[3]) Text bei E. Winter, Der Josephinismus und seine Geschichte (1740–1848), 1943, 380.

[4]) Etwa 'Schreiben Gottes an den Bürgermeister Hirzel' oder Tagebuch 1822 über Spinoza (Wiener Ausg. II, 8, Nr. 957).

[5]) Aufgezeigt von W. Bietak, Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung, 1931.

Auch dem Militär war der Josephinismus nicht rückhaltlos zugeneigt, und erst die Krisen des 19. Jahrhunderts, in denen das Heer innenpolitische Bedeutung bekam, führten hier einen Umschwung der Stimmung herbei.

Es ist nicht zu verwundern, daß all diese Züge bei Grillparzer anzutreffen sind, stammt er doch aus einer jener Wiener Bürgersfamilien, die durch die theresianisch-josephinische Epoche als staatstreue „zweite" Gesellschaft formiert worden sind [6]). So wie Kaiser Joseph in Grillparzers Großelternhaus durch eine Seitentür aus- und einging, wann immer er Musik treiben oder hören wollte, so ist Grillparzer später in den innersten Kammern der habsburgischen Hausgeschichte aus- und eingegangen, ob man ihn dort dulden wollte oder nicht, als ob er da zu Hause wäre [7]). Der Dichter „ahmt" die Kaiser nach, er spielt in seinen Dramen zugleich sich und sie.

Das Drama der Neuzeit ist bürgerlich, sagt man. Diesem Begriff muß hier jedenfalls ein spezifischer Sinn unterlegt werden. Unter welchen Idealen steht dieser österreichische Bürger? Was ist seine Sympathie, und was ahmt er nach? Gewiß ist Grillparzer bürgerlich, aber er handelt nicht von Bürgern; der Bürger handelt vom König, und nur von ihm. Das behagliche Wort „Dichterfürst" hat hier einen recht hintergründigen Sinn. Die innere Bindung dieses Bürgertums an Kaiser und Staat, wie es sie verstand, ist offenbar das unabdingbare Zentrum. Es ist eine Bindung geheimnisvoller und auch widerspruchsvoller Art, die sich mit allen ihren Spannungen und Merkwürdigkeiten in der bürgerlichen Dichtung vom König widerspiegelt.

Man würde auch etwa von „Beamtendichtung" sprechen können. Entscheidend ist aber, daß jenes von den Idealen des Theresianismus ergriffene Beamten- und Bürgertum nicht eigentlich kastenhaft gebunden war – oder es doch nicht sein wollte. Gesinnung und Bildung wird innerlich entscheidend – mehr als etwa die Amtsstellung. Zur Lebensart dieser Menschen gehörte nun als anerkannter Wert und bisweilen als persönliche Sucht die Kunstliebe – auch dabei war die höfisch-nationale Burgtheatertradition von Bedeutung. Dieses Erbe hat Grillparzer in sich. Sein Werk zeugt von der Heiligkeit des Staates, aber es zeugt auch von dessen Krise. Diese Krise ist nicht durch äußere Gegenschläge der Restauration und der Revolutionen herbeigeführt worden, sie lag schon in der geistigen Konzeption des theresianischen und josephinischen Staates beschlossen. Mit unerbittlicher Schärfe hat Grillparzer diese innere Krise gezeichnet und gedeutet – ohne von seiner Überzeugung abzugehen. Eine Analyse seiner Werke, die das ins Auge faßt, vermag unsere Einsicht in das Wesen des modernen Staates zu vertiefen.

---

[6]) Besonders klar O. Brunner, Das Wiener Bürgertum (Monatsblatt d. Vereins f. G. d. Stadt Wien 1933) 227 ff.

[7]) F. Valjavec, Der Josephinismus, ²1945, 135 notiert josephinische 'Vertraulichkeit' gegen den Herrscher.

Und sie könnte ein Beitrag sein zu jener „Lehre von den letzten Haltungen", auf die hinzudrängen auch in der Gesellschaftslehre alles auffordert[8]).

II.

Es ist merkwürdig, daß Menschen, die sich in einem Gemeinwesen zusammengehörig fühlen, nicht leicht theoretisch formulieren können, welche Anschauung oder Gesinnung ihnen denn eigentlich gemeinsam sei – und vor allem, daß aus einer solchen Formulierung von Prinzipien allein noch kein Zusammenhalt erzeugt werden kann. Dieser wird durch etwas repräsentiert, das unbegrifflich scheint und weit eher in einem Lied, einer Fahne oder einer Erinnerung zu fassen ist. Daß es auf das nächste mit der Dichtung zusammenhängt, das ist oft ausgesprochen worden, besonders schön und bestimmt von Gneisenau, als er einer mürrischen Randbemerkung seines Königs erwiderte: Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet[9]).

Für poetische Politik, mit Vico zu reden, findet man in Grillparzers Dramen viele nachdenkliche Beispiele. Man kann zunächst ganz von Gang und Sinn der Handlung absehen und sich beschränken auf die Sprache, auf die Ausdrücke, durch die von Staat und Politik gesprochen wird, auf die typischen Situationen, welche die Bausteine des Ganzen bilden. Es scheint, als ob der Staat gerade in diesen eigentümlichen, wiederkehrenden Gleichnissen und Aktionen lebendig sei. Etwas Ähnliches hat man gelegentlich an Grillparzers Liebesdramen, im Vergleich zu denen Hebbels, bemerkt; es wird in ihnen nicht nur über die Liebe geredet oder räsoniert, sondern diese tritt „leibhaftig" auf, und das in ganz bestimmten sinnlichen – „zauberhaften" – Symbolen; wir erinnern uns etwa, welche bedeutende Rolle Kleider und Bilder, ihr Tauschen, ihr Enthüllen und Verhüllen dabei spielen. Etwas Analoges werden wir vom Staat sagen können.

Es gibt zahlreiche Belege dafür, daß Grillparzer nichts von den Versuchen gehalten hat, das Staatswesen durch philosophische oder theologische Deduktionen zu rechtfertigen; hier nur die Worte Kaschas aus dem III. Akt der 'Libussa'[10]):

> **Hoffst du durch Überzeugen dich geschützt?**
> **Es billigt Jeder das nur, was ihm nützt.**
> **Ein einzges ist, was Meinungen verbindet:**
> **Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet.**
> **Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund,**

[8]) H. Urs von Balthasar, Apokalypse der deutschen Seele, 1937, heißt im Untertitel: Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen.

[9]) R. Fahrner, Gneisenau, 1942, 51 (mit Kontext).

[10]) Zitate aus den Dramen nach der Vaduzer Ausgabe von R. Backmann (1947), das übrige (sowie 'Blanca') nach der großen Ausgabe der Stadt Wien von Sauer und Backmann.

Den Ausspruch heiligt ihm der heilge Mund.
Daß Einer herrsche, ist des Himmels Ruf,
Weil zum Gehorchen er die Menschen schuf.

Auch wenn man eine Herrschaft der vielen befürwortet, kann man den Begriff des Gehorchens, wie er hier gegeben ist, akzeptieren. Denn es handelt sich nicht um den Alleinherrscher selbst, sondern um das, was er vertritt; Rudolf spricht im III. Akt des 'Bruderzwist' zu Julius:

Mein Name herrscht, das ist zur Zeit genug.
Glaubst: in Voraussicht lauter Herrscher-Größen
Ward Erbrecht eingeführt in Reich und Staat?
Vielmehr nur: weil ein Mittelpunkt vonnöten,
Um den sich alles schart was Gut und Recht . . .

Der König ist, sozusagen, gespalten in eine ideale und eine reale Person. Er wird noch mit der alten Formel „Des Königs Majestät" angekündigt. Und Bancbanus, der ihn vertritt, sagt ('Treuer Diener' II) ironisch zu einem Bittsteller, der glaubt, sich in des Königs Abwesenheit etwas herausnehmen zu können:

Der König ist noch da. Hier, siehst du, steht er.

Die Ehrfurcht gilt der Majestät, nicht dem König selbst, der seine Fehler und Sünden haben mag. So sagt Rudolf im IV. Akt des 'Bruderzwist':

. . . der auf dem Throne sitzt,
Er ist die Fahne doch des Regiments,
Zerrissen oder ganz, verdient sie Ehrfurcht.

Das Gleichnis der Fahne kehrt an vielen Stellen wieder. Libussa prophezeit, daß Prag dereinst für die Tschechen ein Zeichen der Einheit, gleich einer Fahne, sein werde. Und dann in der unvergeßlichen Auftrittsrede des Königs in der 'Jüdin', wie er uns von seiner Jugend erzählt, da sein Thron von einem andern okkupiert war und seine Getreuen den Knaben wie ein Heiligtum verstecken mußten:

Und mich von Stadt zu Stadt Kastiliens Bürger
Wie Hehler eines Diebstahls heimlich führten.

Schließlich bringen sie ihn auf einen Turm mitten in der Stadt, und wie das Volk am Himmelfahrtstag zur Kirche geht . . .

Da führten sie mich auf des Turmes Erker
Und zeigten mich dem Volk und schrien hinab:
Hier mitten unter euch, hier euer König . . .
Ich war ein Kind und weinte, sagten sie.
Noch aber hör ich ihn den gellen Aufschrei
Ein einzig Wort aus tausend bärtgen Kehlen,
Und tausend Schwerter wie in Einer Hand,
Der Hand des Volks. Gott aber gab den Sieg,
Die Leonesen flohn; und fort und fort.

Ich selber Fahne mehr als Krieger noch
Inmitten eines Heers, durchzog das Land,
Erfechtend mit des Mundes Lächeln Siege.

Diesen unmittelbaren Zauber, der von der Majestät ausgeht, hat Grillparzer auch in jenem Lied des Gänsejungen, einer Lustspieleinlage von 1816, dargestellt[11]. Er blickt der vorbeifahrenden Kaiserin in die Augen und sagt:

Jetzt lächelt die Hohe,
Da fuhrs durch mich hin.

Der Junge denkt an das Altarbild der Muttergottes „daheim in der Kirche". – Schon als ganz junger Mensch hat er in einer Szene der 'Blanca' die gleiche Erfahrung zu gestalten versucht (II, 8). Der Ordensmeister Frederiko, der noch in einer vorausgehenden Szene dem König, der ein Verbrecher ist, Feindschaft geschworen hat, trifft nun mit ihm zusammen, noch dazu in Gegenwart der verhaßten Mätresse. Der König redet ihn an, kühl und förmlich, sogar hinterhältig: er „spricht ihm sein Vertrauen aus", wie man das heute in einem Communiqué nennen würde. Da, trotz allem, durchfährt es auch Frederiko:

Mein gnädiger Gebieter, ihr wißt nicht
Wie dies Vertrauen meinem Herzen wohltut.
Mit stärkern Banden fesselt's mich an euch,
Als alles andre . . .
Es öffnet sich das Herz dem milden Strahle . . .
O dieser Augenblick webt stärkre Bande
Als es die Pflicht, die kalte nie gekonnt.

Die Gewalt des Königswortes äußert sich auch darin, daß es unwidersprechlich und unwiderruflich ist. „Ich sprach" kommt es mehr als einmal nachdrücklich von den Lippen des Königs: in 'Esther' mit der Regiebemerkung „milde", da es zu dem lästigen Haman gesagt wird. Die Königin von Ungarn im 'Treuen Diener' ruft schnell „Stille! Still!" bevor ihr Gatte den Namen des Reichsverwesers ausgesprochen hat – denn einmal ausgesprochen, bliebe es bestehen.

Auch der König empfindet das Wunder der Majestät wie etwas von ihm Getrenntes; Rudolf sagt zu Ottokar, III. Akt:

Als mich die Stimme der Erhöhung traf,
Als mir, dem nie von solchem Glück geträumt,
Der Herr der Welten auf mein niedrig Haupt
Mit eins gesetzt die Krone seines Reichs,
Als mir das Salböl von der Stirne troff,
Da ward ich tief des Wunders mir bewußt,
Und hab gelernt, auf Wunder zu vertraun!

Das Wort Erhöhung ist hier nicht als eine beliebige Metapher zu nehmen: wie bei einem großen Philosophen die Termini, so sollen wir bei einem sol-

[11]) 'Willkommen' (Bd I, 10, Nr. 5).

chen Dichter die Gleichnisse buchstäblich nehmen. Die Höhe wird von Grillparzer immer wieder als Attribut der Autorität gebraucht. Übrigens auch von Shakespeare, so zum Beispiel in der bemerkenswerten Szene III, 2 in 'Richard II', wo der bedrohte und schon verzweifelnde König ausruft:

> Auf, auf mein Nam! Ein kleiner Untertan
> Droht deiner Herrlichkeit. Senkt nicht den Blick,
> Ihr Königsgünstlinge! Sind wir nicht hoch?
> Laßt hoch uns denken!

Rudolf sagt im 'Bruderzwist' III. Akt, von dem modernen Barbaren sprechend:

> . . . Der, wenn erst ohne Zügel, alles Große,
> Die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die Kirche
> Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
> Zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
> Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig.

Die Herrschaft ist unmittelbar durch die erhöhten Stufen des Thrones manifestiert. Ebenfalls in dem Dialog mit Ottokar sagt Rudolf I:

> Da nahm mich Gott mit seiner starken Hand
> Und setzte mich auf jene Thronesstufen,
> Die aufgerichtet stehn ob einer Welt.

Wie er von diesem Berge ins Land hinausieht, fällt es ihm wie Schuppen von den Augen, und all sein Ehrgeiz ist mit eins geheilt. Von solcher Verwandlung wird ja auch in 'Libussa' (III, 2) gesprochen: „Es ist die Herrschaft ein gewaltig Ding . . ." Und in 'Sappho', wo an mehreren entscheidenden Stellen das Gleichnis der „Höhe" erscheint, finden wir ebenfalls das „Herabblicken" (IV, 2):

> Ich stand so ruhig in der Dichtung Auen
> Mit meinem goldnen Saitenspiel allein,
> Hernieder sah ich auf der Erde Freuden,
> Und ihre Leiden reichten nicht zu mir.

König Alfonso sagt, in dem von der Versammlung verlassenen Saale vor dem leeren Thron stehend ('Jüdin' IV):

> Du hoher Sitz, die andern überragend,
> Gib, daß wir niedriger nicht sei'n als du,
> Auch ohne jene Stufen, die du leihst,
> Das Maß einhalten des, was groß und gut.

Solche Empfindungen mögen sich auch auf Architektur, auf Burgen und Paläste ausdehnen. In dem Gedicht 'Vision' („Um Mitternacht in Habsburgs alten Mauern . . .") repräsentieren Pforte, Gemach, Bett, Schloßhof und verschlungene Gänge die Weihe des Ortes. Die Königsburg im 'Treuen Diener' und Libussens Turm im IV. Akt sind etwas wie Labyrinthe (Primislaus versinkt durch eine Falltür). Jason sucht in Medeens Turm „fortschrei-

tend an des Ganges engen Bögen" nach einem Ausgang. Grillparzer erwähnt, daß die turmartige Wendeltreppe eines Nachbarhauses beim Niederschreiben der 'Argonauten' der Phantasie zur Stütze gedient habe[12]). Derartige Vorstellungen „herrscherlicher" oder „geweihter" Architektur scheinen tief in ihm zu wirken und seine Szenerie zu formen. Allerorten, im 'Ottokar' wie im 'Kloster zu Sendomir' treffen wir Türme. Der hohe Turm, auf dem ein Licht brennt, in dem eine Priesterin wohnt, zu dem ein Mann hinschwimmt: das kehrt in 'Hero und Leander' wieder. Das Meer, an das der Turm gebaut, ist hier (wie schon der Titel sagt) Gleichnis der elementaren Gewalten der Seele. Man könnte sogar das Schwimmen Leanders in Anlanden und Absetzen der Argonauten und Phaons wiederfinden – und etwa das Meer in den Gefilden vor Libussens Turm, „die endlos sich dem Horizonte nahn". Oder in der Volksmenge, die in der 'Jüdin' vor dem Turme lagert und wie eine Woge sich erhebt. Über den psychischen Hintergrund dieser Motive kann vielleicht von anderen Zusammenhängen her etwas ausgesagt werden[13]). Der historische Hintergrund ist leicht zu erkennen, denn es besteht z. B. seit alters in der Architektur ein merkwürdiger Zusammenhang zwischen Türmen als Wohnstätten Geweihter, oder in der Nähe von solchen, und dem Leuchten oder Herabrufen von der Spitze[14]).

Die Tagebucheintragungen in Venedig, die eine große Erregung spiegeln, gehören hierher, denn sie geben in der Erfassung des Anschaulichen zugleich die Empfindung des Staates Venedig. Einiges aus diesem wichtigen Text sei herausgehoben[15]): „Wer nicht sein Herz stärker klopfen fühlt, wenn er auf dem Markusplatze steht, der lasse sich begraben, denn er ist tot, unwiederbringlich tot." Der Dogenpalast ist ein „Bild" der Republik in Gestalt eines mythischen Tieres („Krokodil"[15a]) – ohne äußere „Ähnlichkeit" der Form damit. Er vereint „Starrheit" mit „Zierlichkeit". In den Gebäuden gegenüber „wohnt das Sichtbare, in jener Höhle brütet das unsichtbare Prinzip, das sich nur bemerkbar macht durch seine Wirkungen". Das Geheimnisvolle und Distanzierte der „Herrschaft" ist schon hier, lange vor dem 'Bruderzwist', mit aller Intensität erlebt. „Architektur und Meer" stehen sich auch hier gegenüber: „... außer jenen zwei Säulen im Kanal grande das Meer, das gebändigt, statt zu grollen, schmeichelnd die Füße leckt der es beherrschenden Stadt. Steh auf aus dem Grabe entschlafener Doge und wirf deinen Ring

[12]) 'Selbstbiographie' (Bd. I, 16) 169.

[13]) Es eröffnet sich im übrigen an dieser Stelle das Problem des Raumerlebens in der Dichtung, worauf hier nicht einzugehen. Literatur nennt etwa E. Kobel, Untersuchungen zum gelebten Raum in der mhd. Dichtung (Zürcher Beiträge 4; Teildr. Diss. Zürich 1950).

[14]) Vgl. H. Reinhardt, Von Minaretten, Säulenheiligen und Totenleuchten (Schweiz. Archiv Volkskunde 39, 1943 = Festschrift Paul Geiger); Tacitus Hist. 4, 65 über Veledas Turm, Sehertum, politische Rolle trotz Absonderung.

[15]) Tagebuch 1819, Nr. 363–374. [15a]) Anspielung auf „Leviathan"?

hinab, deine Braut hat andere Bräutigame gefunden seit du schläfst." – Im Inneren des Palastes sind Verwaltungsstellen und Gerichtsbehörden einquartiert. „Die Leute müssen sich offenbar nicht vor Gespenstern fürchten ... Die toten Doges sehen von den Wänden herab, lebendiger als die lebenden Appellationsräte ... Ich danke Gott, daß ich kein Venezianer bin, der Anblick dieses Saales und dieses Palastes könnte einen wahnsinnig machen." Er empfindet den Gegensatz der untergegangenen Hoheit – repräsentiert in den Bauten, die man „gesondert" erleben müsse – zu dem „entarteten", betrügerischen Volk. Merkwürdig verquickt macht sich zugleich josephinischer Abscheu vor Heimlichkeit und Skrupellosigkeit der venezianischen Regierung geltend.

Ein anderes Architekturerlebnis dieser Reise ist in dem Gedicht 'Campo vaccino' enthalten. Die verhängnisvolle, beanstandete Strophe beruht gerade auf jener Empfindung des Hoheitsvollen in einem Bauwerk.

Verweilen wir noch einen Augenblick beim Bilde der Erhöhung. In einem Gleichnis wird die Herrschaft, gegen die sich die Prager Stände empören, mit einem Gebirge verglichen; 'Bruderzwist' III. Akt:

> Die Höhen, selber kahl, ziehn an die Wolken
> Und senden sie als Regen in das Tal,
> Der Wald hält ab den zehrend wilden Sturm,
> Die Quelle trägt nicht Frucht, doch nährt sie Früchte,
> Und aus dem Wechselspiel von hoch und niedrig,
> Von Frucht und Schutz erzeugt sich dieses Ganze ...

Dies leitet uns über zu dem Monolog Merensbergs im Anfang des III. Aktes 'Ottokar', wo der Kaiser selbst als die Höhe, als Gestirn angesehen ist, das dem Lande die Fruchtbarkeit verheißt:

> Die Sonne steigt empor. Hab Dank, o Gott,
> Des Greisen Dank für diesen neuen Tag!
> Und für den Tag, den du geschenkt dem Lande,
> Da du hervorriefst aus des Dunkels Schoß
> Mildglänzend Habsburgs leuchtendes Gestirn,
> Das wieder grün macht die zerstampften Auen
> Und wieder lau die frostdurchschnittne Luft.
> O, gib, daß wir, der Deutschen Äußerste,
> Teilnehmen an dem Heil, das dort entstand ...

Zur Verdeutlichung dient das Gegenbild des unglücklichen Ottokar, dem nicht der Frühling und das Heil geschenkt ist, über den Herbst und Heillosigkeit kommt; V. Akt:

> Was ich gesammelt ist im Wind zerstoben,
> Der Segen fort, der fruchtend kommt von oben,
> Und einsam steh ich da, von Leid gebeugt ...

Es sind archaische Vorstellungen, Erde und Himmel als Weib und Mann, die hier erscheinen. Das Land Österreich als „Braut, die dem Bräutigam

entgegenlacht", wie Otto von Horneck sagt (III, 3) – der Himmel, die Gestirne als Kaiser. Zu Beginn der vorhin zitierten Shakespeareschen Szene, in der Richard II, von Irland kommend, die englische Erde betritt und berührt, heißt es:

Dich grüß ich, teure Erde, mit der Hand,
Wenn dich der Meutrer Roßhuf auch verwundet.
Wie eine lang vom Kind getrennte Mutter
Beim Anblick zärtlich spielt mit Trän und Lächeln:
So weinend, lächelnd grüß ich dich, du Erde,
Und schmeichle dir mit meinen Königshänden.

Wie eifersüchtig spricht er später vom Busen der Erde, daß die Verräter von ihm keine Blumen pflücken[16]). – Doch zurück zu Grillparzer, zu dem Lied von 1816; der Gänsejunge singt von der Kaiserin:

O Blick ohnegleichen
Voll himmlischem Sinn,
Er stammt vom Himmel
Und führet dahin.

Wer dächte nicht an den chinesischen Kaiser, den „Sohn des Himmels"? Zum Königtum gehört auch die Astrologie. Libussa und ihre Schwestern lesen in den Sternen. In den bekannten Worten Rudolfs zu Ferdinand im 'Bruderzwist' wird die staatliche Ordnung auf Erden ausdrücklich mit der Ordnung der Sternenwelt verbunden:

Kennst du das Wörtlein: Ordnung, junger Mann?
Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus ...
Belausche das verständge Augenwinken
Mit dem sie stehn um ihres Meisters Thron ...
Ins Brautgemach – des Weltbaus Kräfte eilen
– Gebunden – in der Strahlen Konjunktur ...

Auch hier begegnen wir wieder den nämlichen Worten: Der Thron, die Braut, die Bindung. Weinheber spricht einmal von Wort-Urmasse. In einem anderen Zusammenklang begegnen wir diesen antiken und barocken Überlieferungen wieder in dem Gedicht gegen den Reichstag von 1849. Ordnung als Musik; auch diese Kunst hat wie Architektur und Dichtung politische Bedeutung:

Man meint das Volk. Hast du ein Volk dereinst,
Selbsthorchend auf der Ordnung leise Klänge,
Dann ist die Zeit, die du gekommen meinst,
Nicht jetzt, wo noch dein Volk die blöde Menge;
Die hergebracht Gewohntes überzeugt,
Nicht eignes Schöpfen aus des Denkens Quelle,
Die v o r dem Thron, vertrauend und gebeugt,
Nicht a u f dem Thron an ihrer rechten Stelle.

[16]) Für andere Analogien zu Shakespeare vgl. W. Clemen, Sh. u. d. Königtum (Shakesp. Jb. 68, 1932); dort methodologische Bemerkungen über Interpretation mittels der metaphorischen 'Zellen'.

Gerade hieraus geht besonders deutlich hervor, daß der Monarchismus nicht Grillparzers letztes Wort ist; nicht das Königtum ist „absolut", sondern nur jene Ordnung ist es. So ist es möglich, daß „die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet", eingangs als entscheidender Wesenszug der Herrschaft angeführt, hier nun als „hergebracht Gewohntes" abgefertigt werden kann. Der rationalistische oder romantische Monarchismus der Neuzeit erlebt Person und Bedeutung des Souveräns nicht ungeschieden.

Es ist noch etwas über die Worte „vertrauend und gebeugt" zu sagen; auch sie lassen sich vielfältig belegen. Als Libussa die Herrschaft antritt, spricht sie davon, daß sie das Wort Untertanen verbannen will:

In Zukunft herrscht nur eines hier im Land:
Das kindliche Vertraun.

Ja, der König im 'Treuen Diener' fordert geradezu Vertrauen; wer die Waffen nicht ablege, habe von ihm keine Gnade zu erwarten (V Akt):

Ergebung fordr'ich, voll und unbedingt,
Dann soll, wie Gottes Stimme in dem Garten,
Die Gnade wandeln durch gebückte Reih'n.

Zum Sichbeugen kommt das Knieen; Bancban sagt (II. Akt) zu den Bittstellern: „Ich soll knieen sehn vor meines Gleichen? Ich bin ein Untertan wie andre. Auf!" Am Schluß gebietet er aber allen gleich ihm vor dem König zu knieen, um Verzeihung zu erlangen.

Es ist dein Herr, du kannst es ohne Schande.

Im 'Ottokar' taucht das Motiv in merkwürdigen Verschlingungen immer wieder auf. Ottokar empfängt knieend, allein mit dem Kaiser im Zelt, das Lehen, wird dann doch in dieser Stellung gesehen und schämt sich so sehr gerade darüber, daß er deswegen den Krieg erneuert. Seine Gattin nimmt gerade daraus den Anlaß zu spöttischen Reden gegen ihn. Schon vorher, im I. Akt, war das Motiv angespielt worden; der Abgesandte des Reichstags hatte Ottokar gefragt,

Ob, wenn der Wahltag Dir die Krone beut,
Dem Reiche du dich unterziehen werdest?

Ein bedeutsamer Ausdruck, dieses: sich dem Reiche unterziehen. Gerade das ist es, was Ottokar nicht will, er möchte die Krone vor sich auf dem Tisch sehen und sagen:

Die Kron ist mein! das heißt, wenn ich sie mag.

Die Herrschaft ist für ihn etwas, das er zwischen den Händen hält. Und erst am Ende kniet er nieder, vor Gott dem Herrn. In dem Schlußwort Rudolfs ist dieses Motiv der Demut – der falsch angebrachten sowohl wie der unerlaßbaren – nochmals aufgenommen; seine beiden Söhne knieen nieder, er belehnt sie mit Österreich; nachdem sie sich diesem Akte unterzogen haben, sagt er:

Steh auf! Und du! Und niemals kniee wieder!
Ich grüße Dich als dieses Landes Herrn!

Darauf folgt der Jubel des Volkes, die Akklamation, genau wie am Ende des 'Bruderzwist' und in der vorhin zitierten Turmszene der 'Jüdin'. „Der gelle Aufschrei" antwortet dort den herabrufenden Königsdienern. „Sie schrien hinab" – was ist es, daß uns diese Zeile so mächtig ergreift? Der (latente) primäre Ausdruckscharakter des (ungewöhnlichen) Vokals in „schrien" wird wirksam durch die ihm adäquate Modulation, welche der Rhythmus und der Bau des Satzes herbeiführen.[17]). Dazu kommt die Assoziation mit Stellen des Neuen Testaments und die Einfügung in eine archetypische Situation: Zeigen und Rufen von einem hohen, geweihten Bauwerk. – Das „Öffentliche" der Staatshandlung manifestiert sich durch das „Laute", 'Ottokar', Schlußszene:

. . laßt es laut erschallen,
Daß weit es sich verbreite, donnergleich.

Man sieht, es sind nicht abstrakte juristische Deduktionen, auf die hier der Staat gegründet wird. Es sind vielmehr symbolische Formen, es ist die Magie und die „Poesie im Recht", mit Jacob Grimm zu sprechen. Dem Menschen des 20. Jahrhunderts sind diese Gestaltpartikel des Politischen entschwunden – sie sind ein, übrigens wenig beachteter „Forschungsgegenstand" geworden.

Im Eingang des 'Spielmann', bei der Schilderung des Volksfestes, hat Grillparzer über den „rückhaltlosen Ausbruch" des Volks gesprochen und es ein Seelenfest, eine Art Andacht genannt, wenn die Menschen „in Massen für einige Zeit der einzelnen Zwecke vergessen und sich als Teile des Ganzen fühlen, in dem denn doch zuletzt das Göttliche liegt". Dazu gehört der Schluß des Gedichtes 'Bretterwelt', wo von der Beziehung des Dichters zum Publikum als einem Ganzen gesprochen ist, und manche andere Stelle. Dieses „Sich Fühlen" ist ein wesentliches Element der Grillparzerschen Gemeinschaftsauffassung.

Nach allem, was im Vorhergehenden über die himmlische Abkunft des Staates gesagt ist, wird man die folgenden Belege über die Wechselwirkung zwischen Herrscher und Volk nicht mißverstehen können; sie sind keine Zeugnisse für ekstatischen, schrankenlosen Nationalismus, denn über allem steht eine absolute Ordnung. Im III. Akt 'Ottokar' finden sich folgende Verse über das Mitleben des Volkes in des Königs Majestät:

---

[17]) Dies nach den theoretischen Aufstellungen A. Sieberers (Primäre oder sekundäre Lautbedeutsamkeit? Anz. Öst. Akad. 84, 1947, 35 ff.) mit einer von H. Sedlmayr (Vorlesung, München) vorgeschlagenen terminologischen Abweichung.

Nicht Habsburg bin ich, selber Rudolf nicht;
In diesen Adern rollet Deutschlands Blut.
Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.
Was sterblich war, ich hab es ausgezogen,
Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt.

Shakespeare gibt uns ein Gegenbild. Als Richard II. erfährt, daß auch die Truppen Salisburys abgefallen sind, spricht Aumerle (III, 2):

Getrost mein Fürst: was seht ihr doch so bleich?
Richard: Mir prangte Blut von zwanzigtausend Mann
Noch jüngst in meiner Wange: das entwich,
Und bis sie wieder soviel Blut gewann –
Sagt – hab ich keinen Grund, daß ich erblich?

Hierher gehört die Fortsetzung jener Auftrittsrede in der 'Jüdin'; der König spricht von den Kriegern, bei denen er als Knabe lebte:

Sie aber lehrten mich und pflegten mein,
Und Muttermilch floß mir aus ihren Wunden.
Deshalb, wenn andre Fürsten Väter heißen
Des eignen Volks, nenn ich mich seinen Sohn,
Denn was ich bin, verdank ich ihrer Treue.

Wie ein treuer Diener den Herrn „nachahmend" in sich mitfühlt, zeigt die Rede Leons, der von der Gefangenschaft des Atalus vernommen hat und nun zu Gregor sagt ('Weh dem . . .' I):

Ich bin nun auch in Haft, geplagt, geschlagen,
Kann nimmer ruhn, nicht essen, trinken, schlafen,
So lang das zarte Herrlein euch entwandt.

Jede Störung dieses Ineinanderlebens wird als Qual empfunden. Leon gebraucht tatsächlich den Ausdruck „es quält mich", als er vermeint, einen Fehler an seinem Herrn entdeckt zu haben. Denn er hat ihm nicht etwa wegen des Geldes gedient, sondern weil

. . er ein Bild mir alles Großen war . .
Das Haupt gebeugt von Alterslast,
Und doch gehoben von – ich weiß nicht was,
Doch von was Edlem, Hohem muß es sein . . .

Leon findet Gregor gelegentlich sogar ein wenig lächerlich; jedenfalls kann er nicht verstehen, was hinter dessen unbegreiflichem Gebaren wirke, aber er kann doch fassen, daß es etwas Edles ist. So ist uns Leon, der das Gebot seines bischöflichen Herrn „niemals zu lügen" respektiert, ohne es doch halten zu können, ein komisches Gleichnis für eine ernste Einsicht: daß man Unreinem nicht dienen dürfe, einem reinen Herrn aber sehr wohl zu dienen vermöge, ohne sich selbst aufzugeben. In weiterem Sinne mag das auch vom Verhältnis zwischen den Klassen im Staate gelten, das nicht von Natur aus schmutzig sein muß, wie man hat glauben machen wollen.

Es ist charakteristisch, daß Grillparzer, um die Innigkeit der Bande zwischen den Menschen zu kennzeichnen, Bilder aus der Natur und sogar aus dem menschlichen Leib selbst braucht. Ottokar sagt in seiner Schlußrede vom Menschen:

Das Bild der Welt gelegt ihm in das Auge [18])
Und wunderbar mit Wundern ihn umringt.
Er hört und sieht und fühlt und freut sich.
Die Speise nimmt er auf in seinen Leib,
Da treten wirkende Gewalten auf
und weben fort und fort mit Fasern und Gefäß
Und zimmern ihm sein Haus; kein Königsschloß
Mag sich vergleichen mit dem Menschenleib!

Das Gleichnis der wirkenden Fasern erinnert uns an die vorhin zitierte Stelle aus 'Blanca von Kastilien':

O dieser Augenblick webt stärkre Bande . . .

Die Freundschaft, die Liebe, das Mitgefühl treten in diesem Bilde auf. Wie Esther dem König rät, sich mit seiner ersten Frau wieder zu versöhnen und neu zu beginnen, da sagt sie:

Und wie die Wunde, die von kluger Hand
Geschlossen, allgemach, verborgen heilt,
Und eigner Heilkraft, selbsterzeugte Säfte
Hinüber und herüber Brücken baun,
Bis selbst der Narbe letzte Spur verschwunden,
So wirst du stehen, ein gesunder Leib . . .

Das Gegenbild haben wir zum Beispiel in Jasons Worten zu Medea, die eben ihren Vater verlassen hat ('Argon.' III, 2):

Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,
Durchwoben mit der Unterirdschen Zeichen,
So reiß ich dich von all den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.

Analog sind die Verflechtungen des politischen Lebens dargestellt. Kaiser Rudolf II. bezeichnet sich selbst als das Band, welches die Garbe zusammenhält, und gerade in seiner Rede zu den Ständen, die alle Bande sprengen wollen, klingt das Gleichnis wieder an. Er warnt vor dem Zerfall auch der letzten sozialen Bindungen, der schließlich auch die Entzweiung zwischen Arbeiter und Herr bringen wird. Und in Versen von grauenhafter Klarheit schildert er, was geschehen muß, wenn die Standesherrn ihre Knechte benützen, um gegen den König aufzutrotzen (III. Akt 'Bruderzwist'):

Dann ruft ihr ihn vom Acker auf den Markt,
Zählt seine Stimme mit und heißt ihn mehren
Die Mehrzahl wider Ehrfurcht und Gesetz.
Ihr stellt ihn gleich mit euch und hofft doch künftig
Als Mindern ihn zu stellen unter Euch?

[18]) Diese Zeile nicht in den oben Anm. 10 genannten Ausgaben.

Man hat gelegentlich die sozialen Krisen unseres Jahrhunderts gleichnisartig den amerikanischen Sandstürmen unseres Jahrhunderts gegenübergestellt. Dort hatte man, um Geld zu gewinnen, die Steppe umgepflügt, die feinen Wurzeln und Fasern der Grasnarbe zerschnitten, so daß der erste Sturm die amorphe Erde mit sich forttrug und als todbringende Wolke über das Land dahinpeitschte. – Als ob er diese Wolke schon vor sich gesehen hätte, hat Grillparzer beschwörend von jenen Verfaserungen gesprochen.

Er lebte in einem Kosmos von solchen Gleichnissen, die zusammen eine Art Phänomenologie des Staates darstellen. Wenigstens ein Teil davon ist hier in unser Blickfeld geraten. Welche Rolle das Staatliche im Ganzen der Dramen Grillparzers spielt, soll im folgenden erörtert werden; hier ist es isoliert vorgestellt worden.

III.[19])

Antithesen wie Geist gegen Leben, Moral gegen Machtwillen, Verstand gegen Gefühl, Erkennen gegen Tun bewegen – in vielverschlungenen Abwandlungen – auch das Werk unseres Dichters. Der Grund dafür ist nicht nur die psychophysische Veranlagung Franz Grillparzers – seine „heiß-kalte" Natur – und eine vielen Dramatikern eignende widersprüchliche Erlebensweise. Die Disposition eines ganzen Zeitalters und einer ganzen Welt – der österreichischen – ist hier wirksam[20]).

Der Widersacher des Lebens[21]) ist in der Grillparzerschen Tragödie ein konkretisiertes Geistiges: eine Ordnung. Diese Ordnung ist nicht allein vernünftig und sittlich; sie ist durch ihre „Hoheit" transzendent. Der Mensch wird von ihr, ohne das Mittel vernünftiger Überlegung, „ergriffen" – dieses Ergriffensein führt, wie im folgenden darzustellen ist, zur „Starre", zu einer geweihten Leblosigkeit. Die Tragödien Grillparzers darf man – soweit es überhaupt erlaubt ist, sie auf abstrakte Prinzipien zu reduzieren – als den Zusammenstoß einer so erlebten Ordnung mit einer elementaren, störenden Leidenschaft auffassen. Diese feindliche Urkraft – sei es Liebe, sei es Machtwille – wird durch „rasende" Menschen, also durch eine andere Weise der Ergriffenheit, verkörpert.

Es ist nun beides möglich: In diesem Zusammenprall unterliegen die Widersacher der Ordnung, sie zerschellen und versinken, wie Leander im

---

[19]) Intensive Belehrung über die Probleme dieses Abschnitts verdankt der Verf. einem Seminar von Prof. Muschg (1947/48), in dem eine erste Fassung des Aufsatzes vorgelegt wurde.

[20]) Vgl. hierzu und zu allem folgenden Bietak Teil II, 1, dessen Darlegungen über Idee und Wirklichkeit, Resignation und Glück im Grillparzerschen Drama zu übertreffen immer sehr schwer sein wird.

[21]) Vgl. J. Nadler, Franz Grillparzer, 1948, 315 f. usw.

Hellespont versinkt. Oder die Verteidiger des Geistes verlöschen im Ansturm des Lebens, wie Sappho und Libussa. Das Ende ist also nicht festliegend. Der „tragische Held" kann Vertreter sowohl des einen als des andern Prinzips sein. Man könnte nun fragen: wem die Liebe des Dichters gehöre, dem Protagonisten der Ordnung oder dem Feinde? Darauf kann man keine entschiedene, sondern nur eine die Frage auflösende Antwort geben. So scheint etwa in 'Hero und Leander' ein klarer Vorwurf gegen das geistige – dort priesterliche – Prinzip ausgesprochen zu sein. Umgekehrt im 'Ottokar': der reichsfeindliche Böhmenkönig endet als zerknirschter Sünder, der dem gesetzestreuen, frommen Herrscher zu weichen hat. In der – früher geschriebenen – 'Medea' erscheint die griechische Polis in noch schwärzeren Farben als der Priesterstaat in 'Hero und Leander'. Die Interpretation kann also nicht stereotyp dieselbe Partei ergreifen. Da Grillparzer seine Kritik, ab von Österreich, auf die griechische Demokratie geschoben hat, wird man allzuleicht verführt, auf Grund der zum Herzen sprechenden Kaiserdramen, Grillparzer als unbeirrten Verherrlicher des Staates oder doch der Monarchie zu verstehen. Das ist ebenso halbwahr, wie das Gegenteil es ist: aus liberalen Äußerungen seiner Biographie oder aus dem Ende von 'Traum ein Leben' die Abmahnung von jeder politischen Tätigkeit als solcher und den Lobpreis des uninteressierten Privatmanns heraushören zu wollen.

Dieses 'Traum ein Leben' ist aus gutem Grunde kein 'Trauerspiel' – nicht nur weil es glücklich endet, sondern weil es anders als die Tragödien strukturiert ist. Der Staat erscheint gar nicht, Rustan hat keinen eigentlichen Gegenspieler, alles ist auf ihn selbst bezogen – das paßt zum Wesen eines Traumes. Es dominiert ein „moralisches" Thema in dem Stücke – wenig später wird es bezeichnenderweise als Komödientitel 'Weh dem, der lügt' wieder auftauchen. Freilich ist diese für Grillparzer zentrale Empfindung „Wahrhaftigkeit" gerade in seinem politischen Denken entscheidend – sie ist sozusagen der Gegenpfeiler für die Säule seines Idealstaates: das „Vertrauen". Vertrauen setzt Aufrichtigkeit voraus, und umgekehrt. So wendet sich Grillparzer in diesem Stück nicht gegen „das Politische" – sondern gegen die Spiegelfechterei des politischen Parvenus. Denn als eine Auswirkung der Idee, ein Parvenulustspiel zu schreiben [22]), kann man 'Rustan' bis zu einem gewissen Grade auffassen. Übrigens ist 'Le Rouge et le Noir' fast gleichzeitig mit 'Traum ein Leben' erschienen (1831 bzw. 1834). Hinter Sorel wie hinter Rustan steht der Schatten Napoleons.

Wir dürfen Grillparzers Tragödien nicht so verstehen, als ob in ihnen die Katastrophe hätte vermieden werden können, wenn nur alle Gegenspieler von Anfang an „staatlich" gedacht hätten, wie Rudolf, Banchan, Kreon – oder, noch besser, wie Rustan sich in ihrer Hütte ruhig verhalten und auf

[22]) Tagebuch 1809 Nr. 85.

Träume beschränken würden. Denn abgesehen davon, daß der Sturm jener dunklen Mächte nicht abgehalten werden kann, nicht durch Gewalt und nicht durch Zureden (wie Naukleros einsieht, 'Hero' IV: „Wer spräch auch wohl zum brandend tauben Meer") – abgesehen davon soll man ihn auch nicht vermeiden, noch ihn verdammen. Der Staat nämlich, wie Grillparzer ihn sieht, hat in sich die Tendenz zu erstarren, leblos und daher hilflos zu werden. Der Monarch wird, im 'Bruderzwist', den kahlen Felsenhöhen verglichen, und ein anderes Mal dem unfruchtbaren Band, das die Garbe hält. Er ist das Geistige, das der Stütze des Lebens bedarf, gleichwie der Lahme vom Blinden getragen werden muß. Es ist überall ersichtlich, daß gerade aus Grillparzers Vorstellung des Staates, als einem geistigen Wesen, der Konflikt mit den Kräften des Lebens notwendig hervorgeht.

Oft und oft hat er uns die Sehnsucht nach Lebendigkeit dargestellt, welche in einem der Erstarrung anheimfallenden Staatswesen die Menschen befallen kann. Mit Instinkt und Ernst ist Grillparzer direkt auf das entscheidende psychologische Problem des Hoflebens losgegangen: er hat das Auseinanderwachsen von Tradition und seelischer Lebendigkeit ins Auge gefaßt.

Wir wissen, daß gerade Frauen manchmal von der Erstarrung des stilisierten Lebens gequält werden und ihr zu entrinnen versuchen. Gerade in Österreich tritt uns als Beispiel jenes Verhältnis der Kaiserin Elisabeth zu Franz Joseph vor Augen, das – obwohl von ahnungslosen Schreibern bis zum Überdrusse abgehandelt – doch immer wieder in seinen Bann zieht, als ein geheimnisvolles Gleichnis der ausgehenden Monarchien. Grillparzer, so könnte es einem manchmal scheinen, hat von nichts anderem gesprochen als von diesen dunklen Rätseln. Betrachten wir die Königin Gertrude im 'Treuen Diener', ein Porträt von scharfer, ja liebloser Psychologie, aber tiefer Wahrheit. Sie liebt ihren Bruder, den Wüstling Otto von Meran, vor allem deshalb, weil er der einzige ist, „der da lebt" an diesem Hofe.

Laß mich allein nicht hier in dieser Wüste,

ruft sie ihm zu (III). Es tut ihr seltsam wohl „in seinem kecken Tun, traumweis zu überfliegen jene Schranken" (I), und es heißt sogar, ziemlich stark:

In ihm lockt ich des Burgwarts blöde Töchter.

Schrittweise tut sie ihm zu Liebe eines nach dem anderen, bis zur Kuppelei, bis zur Hingabe des eignen Lebens – für ihn, den sie sich als eine Art Spielzeug hatte halten wollen.

Der Aufeinanderprall der beiden Elemente, Staat und Leben, in diesem Drama hat etwas Furchterregendes, Gespensterhaftes an sich; nicht wie Menschen, eher wie Märchenfiguren wandeln Bancbanus und Otto ihre Wege. Bancban in unnatürlicher Ruhe und starrem Gleichmut. Als man ihn anruft „wer da?" antwortet er gelassen (IV): „Nicht Feind, nicht Freund. Ich bins." Er ist so ganz ohne eine Spur von Wildheit, daß Otto schon darüber wütend

wird. Gleichwohl ist er, bei aller verborgenen Güte, von einer unsäglichen Härte und Starrheit. Wie der König Rechenschaft über den Tod seiner Gattin und die Verwirrung des anvertrauten Staatswesens fordert, da behält Bancban den nämlichen Gleichmut, und unternimmt auch nicht den Versuch einer Rechtfertigung; gerade daß er antwortet: „wie's eben möglich war". Diese Szene allein schon hätte jene belehren können, welche die alberne Anschuldigung des 'Servilismus' gegen dieses Drama vorgebracht haben. Wenn Bancban servil ist, dann ist er es nicht gegen die reale Person (und Familie) des Königs, sondern gegen die Majestät der Monarchie. Sie ist es, der er dient. Sein Verhalten ist „bis zum Übermaß loyal" [23]) – aber mehr im Sinne der Etymologie dieses Worts als im Sinne des späteren Sprachgebrauchs. In dem bizarren Übermaß von Loyalität liegt die Möglichkeit zu einer durchdringenden Erörterung, die das Verhältnis Diener-Herr sehr selbstbewußt von allen Illusionen entblößt. Es ist bancbanische Naivität – oder Ironie – wenn Grillparzer schreibt, es sei ihm „ein Geheimnis geblieben" [23]), weshalb Kaiser Franz das Manuskript dieses Dramas aufkaufen wollte. [24])

Eine Kennzeichnung wie „Heroismus der Pflichttreue" [23]) trifft nicht das theatralisch Charakteristische des Bancban – der ja gegenüber Anfechtungen keinerlei Wirkung zeigt. Keine sichtbare Spur, daß er „mit sich ringe". Es ist, wie wenn er gar keine Macht hätte sein Weib zu retten, selbst wenn er wollte. Er scheint von ihr, wie von allem Lebenden, hoffnungslos getrennt; nur eine Art Sehnsucht danach ist ihm geblieben; bevor er geht, um fortan bei ihrem Grabe zu verweilen, will er nur die Hand des Königskindes küssen:

Mich überzeugend, daß es lebt und atmet.

Er ist die Verkörperung des Staates und des Leblosen zugleich. Er ist alles nicht, was sein Widerpart Otto ist: nicht schön, nicht lebensvoll, nicht gewinnend. Er ist alt, häßlich, unfruchtbar. Die Instinkte des Tieres sind ihm verlorengegangen, er wittert die Gefahr nicht – und kennte er sie, er wäre nicht so gewandt, sie zu umschiffen. Und um das Kind, das heißt: das Königtum zu retten, muß er es dem Leben selbst, in Gestalt des blinden dumpfen Tieres Otto anvertrauen, das da in jenen merkwürdigen Schluß-Szenen durch den Weinberg irrt. Dieses Preisgeben ist wie ein Gleichnis des ohnmächtigen aber überschauenden Geistes, der gegen die entfesselten Gewalten der Natur zwar waffenlos ist, sie aber doch noch verstehen und abschätzen, ja benützen kann, so daß er zuletzt den Sturm überdauert und sein Kleinod rettet.

Der Königin Gertrude nicht unähnlich ist die Dichterin Sappho; auch sie sehnt sich nach einem Lebendigen, sie findet es in Phaon, wie Alfons es in der

[23]) Selbstbiographie 206 bzw. 204.

[24]) Vgl. D. Yates, Franz Grillparzer, a critical biography I, Oxford 1946, 132 ff.

Jüdin findet. Phaon wird uns, wie Leander, als ein schweigsamer, dumpfer, schlaftrunkner Jüngling vorgeführt, der wie dieser plötzlich zu stürmischer Aktion erwacht, von der ihn nichts und niemand mehr abbringt. Von ihm gilt, was Hero von Leander sagt (V. Akt):

> Sein Atem war die Luft, sein Aug die Sonne,
> Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur,
> Sein Leben war das Leben; deines, meins,
> Des Weltalls Leben.

Von sich gibt Sappho ein Gegenbild in den mit „ausgebreiteten Armen gegen Phaon" gesprochenen Worten (I, 3):

> Umsonst nicht hat zum Schmuck der Musen Chor
> Den unfruchtbaren Lorbeer sich erwählt,
> Kalt, frucht- und duftlos drücket er das Haupt
> Dem er Ersatz versprach für manches Opfer.
> Gar ängstlich steht sichs auf der Menschheit Höhn
> Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,
> Zu betteln von des Lebens Überfluß!

Der Ruhm ist es, der den Erkorenen vom Leben, vom Sein losgerissen hat (III, 2):

> Ein Biß nur in des Ruhmes goldne Frucht,
> Proserpinens Granatenkernen gleich,
> Reiht dich auf ewig zu den stillen Schatten,
> Und den Lebendigen gehörst du nimmer an.

Die Dichtung, die Kunst ist ein Reich der Höhe, dem Königtum verwandt – im IV. und V. Akt enthüllt sich Sappho als Herrscherin der Insel. Von dieser Höhe gibt es kein Herniedersteigen (III, 2):

> Mag auch das Leben noch so lieblich blinken,
> Mit holden Schmeichellauten zu dir tönen,
> Als Freundschaft und als Liebe an dich locken:
> Halt ein, Unsel'ger! Rosen willst du brechen
> Und drückst dafür dir Dornen in die Brust.

Nicht im Ton und in der Stimmung, aber im Wesen erinnert diese Stelle an das Gedicht 'Der Fischer' und an manches andere; es ist die in immer neuen Formen wiederkehrende Urklage des Dichters. – Es kommt die Stunde, da Phaon den Stolz und die Kälte fühlt, die von der Hohen ausgehen, und sie nicht erträgt. In einem Ausbruch eher der Furcht als des Hasses macht er sich frei. In der gleichnishaften Szene III, 6 entreißt er Sappho den Dolch und birgt den kalten Stahl an der „warmen, der betrognen Brust". Er kehrt in sein eigenes Element zurück.

„Dein Anblick erst gab mich mir selber wieder", sagt er zu Melitta – die gleich ihm als eine „dumpfe" beschrieben ist (III, 2). Die Welten scheiden sich wieder voneinander; Sappho sagt (ebenda):

Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken,
Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab.
Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht,
Der Menschen und der Überirdschen Los
Es mischt sich nimmer in demselben Becher,
Von beiden Welten Eine mußt du wählen,
H a s t du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr!

Das Drama schließt mit Sapphos Tod; man darf ihn dem der Libussa vergleichen. Das Schlußwort lautet dort ähnlich:

Das Hohe schied, sein Zeichen sei hienieden.

Auch Libussa, die Hohe, „unter Sternen schweifende" Frau, vermochte dem Leben nicht auszuweichen. Die Waldburg, aus der sie kommt, ist zwar weltabgelegen, doch nicht „weltfremd". Es ist falsch, die Sphäre Kaschas, weil vergeistigt, für apolitisch zu halten, selbst wenn die schroffen Worte der beiden Schwestern dazu verführen möchten. Tatsächlich sind die drei Schwestern Töchter des Herrschers von Böhmen, sie folgen daher ihrer Natur und Bestimmung, wenn sie die angetragene, halb aufgezwungene Krone annehmen. Ihr Leben in der Einsamkeit ist sozusagen nur ein zeitweiliger „Retiro" ihres Geschlechts, ein Abstandsuchen, wie es dem Herrscher auferlegt ist und dem Dichter. Grillparzer sagt von seiner „Tragischen Muse", wie sie ihn „strenge anblickt":

In einsiedlerische Still' ihn bannend,
das Geschick der Könige . . .

Man kann kaum genug betonen, daß in diesem Drama die prophetische, dichterische Kraft mit der staatsbildenden und bewahrenden in eine Person, oder doch in Geschwister, zusammengelegt ist, also für wesensähnlich mit ihr gehalten wird. Ohne diese von höheren Mächten stammende Kraft, ohne Libussa, ist das Volk verloren; als die Schwestern die Krone ablehnen, rufen die Wladiken (I. Akt): „So laßt ihr uns denn hilflos und verwaist!" Wenig später spricht Kascha:

Die Roheit kann des Höhern nicht entbehren,
Doch hat sie's angefaßt, will sie's in sich verkehren.

Kascha hat die Krone mit den Worten abgelehnt:

Das Leblose lebt,
Des Lebend'gen Dasein ist Tod.
Ich mag nicht herrschen über Leichen,
Geht zu andern mit euren Reichen . . .

Libussa, die annimmt, unterliegt nun diesen Gefahren; sie taucht in den Strom des Lebens ein, sie verbindet sich mit Primislaus – und sie muß das, denn ihr eignes Wesen vermag den Staat nicht zu erhalten. Es muß zur Ver-

mählung mit einem anderen Prinzip kommen. Tetka behält recht, die gesagt hat:

Was sein soll ist nur Eins,
Was sein kann ist ein Vieles;
Ich aber will sein einig und Eins.
Nutzen und Vorteil zählen,
Aus Wahrheit und Lüge wählen,
Recht erdenken, das kein Recht,
Dafür sucht einen Sündenknecht.

So muß Libussa die Einigkeit mit sich selbst, die Sammlung, verlieren; sie muß sich dem Sündenknechte Primislaus verbinden. Denn als etwas Niederes ist dieser, totz aller Zartheit der Zeichnung, eben doch gegeben.

Was ist denn nun, was Primislaus mit in die Ehe bringt? Es ist Gerechtigkeit. So fremd es zunächst klingen mag, das altertümliche Staatswesen Libussas kennt noch keine Gerechtigkeit. Es kennt nur das Vertrauen in die Güte Gottes und der Herrscherin. Auch Rudolf im 'Bruderzwist' (III) und Matthias im 'Treuen Diener' (V) verweigern ja ihren Untertanen rundweg – nicht die Gerechtigkeit – aber den Rechtsanspruch, den diese zu haben wähnen. Libussa spricht im II. Akt:

Von allen Worten, die die Sprache nennt,
Ist keins mir so verhaßt als das von Recht.
Ist es dein Recht, wenn Frucht dein Acker trägt?
Wenn du nicht hinfällst tot zu dieser Frist,
Ist es dein Recht auf Leben und auf Atem?
Ich sehe überall Gnade, Wohltat nur
In allem, was das All für alle füllt,
Und diese Würmer sprechen mir von Recht?
Daß du dem Dürftgen hilfst, den Bruder liebst,
Da ist Dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht,
Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
Für alles Unrecht, das die Erde hegt.

Das, was Libussa dem sich bildenden Staate zu geben hat, ist also nicht die Regelung widerstreitender Ansprüche. Das ist Primislaus' Amt, der das Gemeinwesen als ein organisches Ganzes, und seine Glieder als Teile behandelt. Seine Kraft, die gestaltende, kann indessen erst einsetzen, wo vorher die sammelnde, setzende Libussas gewirkt hat. Es ist das Vertrauen in den Herrscher, auf dem auch der Rechtsstaat zuletzt beruht – ein Vertrauen, das Libussa, wie Matthias und Rudolf, von den Menschen fordert als etwas schlechthin Unabdingbares [25]).

[25]) Auch die Ethnologie könnte das vorstehende Schema akzeptieren. Vgl. etwa Birket-Smith, Geschichte der Kultur, 1946, 364, Abs. III. – Hier nicht berührte Aspekte der Staatslehre in Libussa: W. Stapel, Zs. 'Deutsches Volkstum', Dez. 1933 (ein Heft über 'Staat und Drama').

Von Libussa und Kascha, in denen das geistige, ja lebensfeindliche Wesen des herrschenden Menschen mit solcher Schärfe gezeigt ist, fällt nun auch Licht zurück auf den 'Treuen Diener' und macht uns das starre Wesen des Bancbanus sinnfällig. Wir sehen, daß seine scheinbare Untätigkeit und Unfähigkeit die notwendige Gegenseite seiner staatlichen Natur ist. Man interpretiert den 'Treuen Diener' nicht gut, wenn man ihn ausschilt und ihm seine Mängel vorwirft. Gerade ihretwegen ist er offenbar geschrieben worden. Ebenso die nicht unähnliche Figur des Kaiser Rudolf im 'Bruderzwist'. Daß auch er als ein des Herrschens beinahe unfähiger Mensch vorgeführt wird, ist zwar kein Zufall, aber eben doch nur der Vordergrund des Geschehens. Daß er sich um den Lauf der Dinge nicht kümmert, obwohl „das Haus in Flammen" steht, begründet er (III, 1) mit Worten, die den vorhin zitierten Kaschas gleichen:

> Damit ich lebe, muß ich mich begraben,
> Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt.

Wir sehen den Abstand des Monarchen von seiner Umgebung förmlich mit eignen Augen entstehn und lernen ihn als unabdingbar begreifen. Mit eins erfassen wir Notwendigkeit und Unmöglichkeit des Regierens zugleich.

Man soll in dem scheinbar ins Groteske spielenden Bilde dieses Kaisers, der unwillig die Papiere von sich schiebt und mit geschwungenem Dolche auf den mit Staatsgeschäften störenden Kämmerer losgeht, nicht übersehen, daß hier eine merkwürdige Behauptung ausgesprochen wird: Daß das Wesen des Staates auf Abschließung und Kontemplation ruhe, und das Ziel der Kontemplation der Staat sei. Unserem Zeitalter wird so etwas beinahe närrisch scheinen, versteht man doch heute unter Staat das höchstmögliche Maß von Kraftäußerung und unter Kontemplation den Haß darauf. Man strebt entweder danach, dem Staate diese Kraft zu beschneiden, oder aber ihm solche zuzuführen. Wie ungereimt erscheint es da, daß ein Kaiser, der sowieso nichts tut, mit seinen Untertanen streitet, die ihm auch das Recht, etwas zu tun, nehmen wollen, weil er nicht will, daß sie tätigen Fortschritt üben.

Die Situation, in die dieser merkwürdige Monarch gesetzt ist, entspricht etwa der Hamlets.

> The time is out of joint – o cursed spite!
> That ever I was born to set it right!

Sinnvolles Handeln oder Unterlassen ist im Zustande der Unordnung gar nicht mehr denkbar. Rudolf hat

> . . . das Bewußtsein, daß im Handeln,
> Ob so nun oder so, der Zündstoff liegt,
> Der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.

Er brauchte kein tatscheuer Charakter zu sein, um so zu empfinden. Er steht vor einem dynastischen Zwist, vor den klaren Zeichen eines kommenden,

ungeheuren Krieges und vor Gärungen des Glaubens und der Reichsordnung, denen nichts und niemand gewachsen sein kann. Der Dichter gibt uns im düsteren Bilde des 17. Jahrhunderts sein Urteil über die moderne Welt überhaupt und über unsere eigene Zukunft. Der Kaiser wird zur Kassandra, sein Schicksal erscheint als Vorzeichen und Gleichnis der heraufziehenden europäischen Katastrophe – sie wird begriffen als der Untergang der ordnenden Herrschaft und als Erhebung des allzumenschlichen Lebens.

Indessen: wir müssen noch mehr als nur das sehen. Auch in diesem besonderen historischen oder gegenwärtigen Ereignis soll das allgemeine Schicksal des Staates sichtbar werden. Alle anderen Dramen bestätigen es, daß Grillparzers Auffassung des Staates nicht nur pessimistisch ist – in Sachen des 17. oder 19. Jahrhunderts – sondern tragisch ihrem Prinzip nach.

Dichter, Zauberer, Seher und König rücken bei Grillparzer nahe zusammen, die Betrachtung darf sie gegenseitig ergänzen. In 'Libussa' und 'Sappho' war die Kunst als vom Himmel kommend dargestellt worden. In dem Gedicht 'Entgegnung' von 1841 heißt es:

> Der Sinn ists, höher als die Welt,
> Was Dichter macht.

Von Medea heißt es in den 'Argonauten' (I):

> Hoch oben am Turme flackert ein Licht.
> Dort sitzt sie wohl und sinnt und tichtet.

In ihr ist eine andere Seite des Künstlers gesehen: Das Zauberische, gleichsam die untere Welt, tritt hervor. Auch Kascha, die zwar von sich gesagt hat „unter Sternen schweif ich", sagt gleich danach ('Libussa' I):

> In der Tiefe walt ich;
> Was Natur vermag und kann,
> Ist mir willig untertan.

Medea – die aus dem wilden, altertümlichen Kolchis, dem Land der Drachen und der tausend Wunder, stammt – geht nicht, wie Libussa, an einer Begegnung mit dem Leben, sondern an der mit dem (griechischen) Staate zugrunde. Unsere Antithese erscheint hier in anderer Gliederung. Wie Libussa sich des dunklen Priestergewandes entwöhnt, so muß auch Medea tun; sie vergräbt ihre Zauber in die Erde, gleichwie Beethoven in Grillparzers schönem Gedicht an Clara Wieck, gleichwie Shakespeare in seinem letzten Drama, im 'Sturm'.

Der Gegenseite, der griechischen Zivilisation, wird vom Dichter nicht geschmeichelt. Der König Kreon und seine Tochter Kreusa, auch Jason, sind in grellen Farben gehalten, und die Züge der Engherzigkeit, Selbstsucht und Kälte, ja der Philiströsität des Staates treten hart hervor; später werden sie viel gedämpfter sein, aber immer noch deutlich genug zu spüren: bei Kaiser Rudolf im 'Ottokar', bei den Schwestern Tetka und Kascha in der 'Libussa',

bei Bancbanus im 'Treuen Diener'. Es ist ein wahrhaft ungeheuerlicher Haßausbruch, diese Darstellung der Polis und ihres Helden Jason im III. Teil des 'Goldnen Vlieses'. Die Distanziertheit der Sappho und Libussens wird hier in Kreon und Kreusa zur Selbstsucht – Libussa deutet das auch einmal an, zu Wlasta über Primislaus sprechend (V. Akt):

Wir haben Mädchen,
Die Macht geübt zu eignem Genuß . . .
Wir fühlten in dem fremden Glück das eigne,
Er liebt im fremden fast das fremde nur,
Das Edle selbst, das wohltut höherm Sinn,
Weist er zurück und duldet das Gemeine. . . .

In 'Medea' ist dieser „Selbstgenuß" des apollinischen Menschen mit das Hauptmotiv. Was wir bei Sappho und Libussa als Reinheit der hohen Frau finden, wird an Kreusa nicht geradezu verhöhnt, aber doch mit einer Art von spöttischem Respekt traktiert, wie er später in der 'Jüdin' gegenüber Elisabeth wieder gebraucht werden wird.

Es ist nicht gesucht, wenn man einen Augenblick Ottokar als Analogon zu Medea hält. Auch für ihn ist in der heraufziehenden etatistischen Welt kein Platz mehr; Grillparzer hat das Rudolf I. durch seine lange Rede im III. Akt aussprechen lassen. Schön ist darin die Wende des 13. Jahrhunderts gekennzeichnet und zugleich etwas Allgemeines ausgesagt:

Die Welt ist da, damit wir Alle leben,
und groß ist nur der ein' allein'ge Gott!
Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,
Und mit den Riesen, mit den Drachen ist
Der Helden, der Gewaltgen Zeit dahin.
Nicht Völker stürzen sich wie Berglawinen
Auf Völker mehr, die Gärung scheidet sich,
Und nach den Zeichen sollt es fast mich dünken,
Wir stehn am Eingang einer neuen Zeit.
Der Bauer folgt in Frieden seinem Pflug,
Es rührt sich in der Stadt der fleißge Bürger . . .

Die Zauberin Medea und der glückhafte Held Ottokar können nicht in friedlichem Widerspiel mit König Kreon oder König Rudolf gedacht werden; auch hier ist die Katastrophe eine notwendige, der Staat siegt über das Altertum. Medea ist unmusikalisch, uneinfügbar. Ottokar wird – besonders durch ruckhafte Bewegungsvorgänge in den betreffenden Szenen – als disharmonisch und würdevoller Starre unfähig dargestellt[26]).

Man darf indes solche Analogien nicht zu weit treiben; ein jedes Drama hat seine Individualität und kann nicht als bloße Einkleidung von fest-

[26]) Über Staatsauffassung in Ottokar und in verwandten Entwürfen vgl. Ilse Münch, Das Tragische in Drama und Persönlichkeit Franz Grillparzers, Diss. Berlin 1931, Teil I, 2 a. Dazu die Interpretation von E. Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jh., ²1948 (früher: Zs. 'Trivium' IV).

stehenden Gegensätzen behandelt werden. Immerhin läßt sich sagen, daß unsere Antithese sich als ziemlich brauchbar erwiesen hat und daß man ihr eine wesentliche Bedeutung in Grillparzers Werk zusprechen muß. Hat man eine feste Vorstellung davon gewonnen, wie Grillparzer den Staat auffaßt, dann kann man – was hier nicht geschehen soll – sich Rechenschaft zu geben suchen, worin seine Eigentümlichkeit im Vergleich zu anderen Dichtern besteht. Man wird finden, daß einige klassische Themen „politischer" Dichtung bei ihm zurücktreten. Grillparzer ist ein „Sänger ohne Helden" [27]). Die Verherrlichung der Pflichterfüllung, des Heroismus, der Aufopferung des Individuums ist als übergreifendes Thema nur im 'Treuen Diener' – aber Bancbanus ist, wie oben gesagt, ein „passiver Held" und der anschauliche Charakter dieser Figur ist auf einen andern Eindruck hin ausgeführt. Eher als der Schillerschen begegnen wir der Goetheschen politischen Problematik, aber wie anders wenden sich trotz mancher Analogie doch die Motive aus 'Tasso' oder 'Götz'. Die Auseinandersetzung der menschlichen Natur mit überkommenen, geheiligten Ordnungen ist das Thema des Grillparzerschen Dramas. Damit setzt es, wenn auch in anderer Behandlung, manche Traditionen des (österreichischen und spanischen, höfischen und volksmäßigen) Barock- und Nachbarocktheaters fort. In vieler Hinsicht ist die Formung, die es diesen Motiven gegeben hat, abstrakter und monotoner – dafür auch schärfer und prägnanter.

Fragen wir uns nun noch, ob Grillparzer nirgends eine Lösung des Konflikts zwischen Geist und Leben, Staat und Leidenschaft angedeutet habe, ob er überall mit der Trennung dieser Elemente ende. 'Sappho', 'Bruderzwist', 'Libussa' enden mit dem Tode, dem Scheiden des Hohen von der Erde. Nur in 'Libussa' ist angedeutet, daß das „Zeichen" des Hohen bei den Menschen bleibe und sich so sein Sinn erfülle. Auch ist in Umrissen das mögliche Zusammenspiel zweier politischer Kräfte – Libussens und Primislaus' – gezeichnet. Die zur Beruhigung und Ordnung zurückgedrungene Kraft manifestiert Rudolf I. in 'Ottokar'; hier ist das Tragische überwunden. Das einzige Drama, in dem etwas wie josephinischer Optimismus zutage tritt. In 'Bruderzwist' und 'Sappho' ist der Ausgleich zwischen Staat und Politik, zwischen Kunst und Leben nur als ein Wunsch ausgesprochen. Rudolf sagt (IV):

> . . . Daß an der Uhr, in der die Feder drängt,
> Daß Kronrad wesentlich mit seiner Hemmung,
> Damit nicht abrollt eines Zugs das Werk,
> Und sie in ihrem Zögern weist die Stunde.

Und in der schon zitierten Szene I, 3 sagt Sappho später:

> Laß uns denn trachten, mein geliebter Freund,
> Uns beider Kränze um die Stirn zu flechten,

[27]) W. Muschg, Tragische Literaturgeschichte, ²1953, 241 ff.

Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens.

Der Dramatiker Grillparzer hat aber nur in einer seiner großen Gestalten diesen Ausgleich wirklich herbeigeführt: König Alfons in der 'Jüdin von Toledo'. Er macht aus dem Gegensatz zuletzt ein Drittes, und ist uns vielleicht deshalb näher, menschlicher als alle andern großen Figuren des Dichters. Die Idee dieses Dramas ist in dem Gedicht auf Lola Montez, die Geliebte des bayrischen Königs, schon 1847 ausgesprochen:

Geht nicht zurück bis auf des Ursprungs Born,
Wenn Wahres obsiegt und wenn Rechtes wird,
Es ist des Menschen Geist ein Samenkorn,
Das selbst erzeugt, doch selber nicht gebiert.

Und Erde andrerseits ein schmutzig Ding,
Gemein an sich und besser nicht als Kot,
Das manchem schon sich an die Sohlen hing,
Achtlos und taub für Mahnung und Gebot.

Doch legst das Samenkorn du in den Grund,
Eint sich in beiden was nach Leben sucht,
Und aus der Erde aufgeschloßnem Mund
Hebt sich der Keim, der Blüten trägt und Frucht.

So eint sich unserm Geist die Leidenschaft,
Die ihn beirrt, zum Schlimmen oft erregt,
Doch liegt in ihr auch unsers Guten Kraft,
Dem Blinden gleicht sie, der den Lahmen trägt.

Denn harrtest du, bis aus Vernunft und Recht,
Entstünde was das Recht und die Vernunft gebot,
Schlimm wärs bestellt ums menschliche Geschlecht,
Der Trieb erzeugt die Handlung die uns Not.

Drum kehrt euch nicht verachtend von dem Weib,
In deren Arm ein König ward zum Mann,
Sie gab dem besseren Gedanken Leib,
Verlor sich selbst, allein die Welt gewann.

Das Stück setzt ein mit einem von Rahel erregten kleinen Tumulte. Er pflanzt sich fort in die vibrierende, verhaltene Unruhe des Königs. Diese Unruhe pocht hinter der scherzhaften Kritik an seiner allzu tugendhaften Gattin – stärker schwingt sie schon nach der ersten Begegnung mit Rahel aus, in den charmanten Dialogen mit Garceran, in denen sich der König halb überlegen, halb begierig nach der Liebe erkundigt – die er bisher nur aus Büchern kennt. Nach dem Bildertausche Rahels wird die Unruhe zur Verlegenheit und steigert sich, in unübertrefflicher Mischung von Ernst und Komik, bis zur offenen Zerstreutheit der Dienerszene zu Ende des II. Aktes. Es ist die Unruhe, die wir von Sappho und Hero, auch von Gertrude her kennen – ganz banal wird sie benannt:

Die Langeweile eines Fürstenhofs,
Sie macht die Kurzweil manchmal zum Bedürfnis.

Mit schnellen Schritten nimmt alles seinen Lauf, ehe sich's der Zuschauer, ehe sich's der König selbst versieht, stehen wir inmitten und schon am Ende der Liebe. Sogleich auch sind die Gegenkräfte wach geworden, unheimlich schnell, ohne Vorbereitung durch Intrigen, zieht das Gewitter auf, wir hören den Donner in drohender Ferne, sehen einen Augenblick die Zusammenballung im hastigen Landtag von der Nähe, und schon entzieht sich alles unserm Blick und dem Zugriff des Königs, der auf rasendem Pferde hin und zurück rochiert, zuerst ins Leere stößt und dann zu spät kommt. Es ist geschehen, der König findet Rahel tot, wie Hero den Leander findet: „Als wir's ließen sterben, da starben wir mit ihm", heißt es dort, in der 'Jüdin' geschieht nun die Wendung.

Der König findet den Weg zurück nach der Höhe seines Throns, von der er kam. Als ein Kind war er vorher auf ihm gestanden, rein und ohne Fehl, das Hoheitszeichen seines Volkes. In der Jüdin war ihm endlich das Leben vermählt worden, jung, blühend, spielend, widersprüchlich und verworren, wie es ist:

Nimm alle Fehler dieser weiten Erde
Die Torheit und die Eitelkeit, die Schwäche,
Die List, den Trotz, Gefallsucht, ja die Habsucht,
Vereine sie, so hast du dieses Weib.
Und wenn, statt Zauber, rätselhaft du's nennst,
Daß jemals sie gefiel, so stimm ich ein
Und schämte mich, wär's nicht natürlich wieder.

Alles, was an Otto und Ottokar geliebt wurde, drängt sich hier noch einmal zusammen. Alles das, was Rudolf II. von sich abhält (und in Don Cäsar geradezu verleugnet), das hat Alfons in diesem Weibe gesucht, und ist an ihr zu einem anderen geworden.

Wie er aber die Tote in der Gruft aufsucht, da tritt, wie auch in 'Ottokar' und 'Ahnfrau', beim Anblick der Toten eine große Veränderung ein. Nun sieht er, wie Kascha im Lebendigen schon das Leichenhafte sah, seine Geliebte als das Böse, als die Sünde. Der Kampf zwischen appollinischen und dionysischen Mächten, der als ein großes Weltdrama Grillparzers ganzes Werk durchzieht, wird nun zuletzt als der Kampf des Geistes mit der Sünde verstanden. Wir können uns der Sünde nicht entziehen, sondern nur sie büßen und entsühnen; denn niemand auf dieser Welt ist rein als nur das Kind. Wie das Königskind auf dem Turme der Anfang, so ist das Kind auf dem erhobenen Schild das Ende des Dramas, der König nur sein Stellvertreter. Und das Heer, dessen Auszug die ganze Handlung über von dem in sich verstrickten, zögernden König hingehalten wurde, bricht nun auf wie ein befreiter Strom:

Und wer dann fällt, er hat gebüßt für alle.

Esther in ihrem Schmerze spricht zuletzt die ernste Wahrheit aus, die alledem zugrunde liegt: damit ein Staat sein könne, hätten die Menschen ein Leben als Opfer sich geschlachtet zum Versöhnungsfest,

Und reichen sich die annoch blutge Hand.

Nach der Krisis des Staates erleben wir also am Ende der Tragödie seine Neugeburt. Auch im Schluß des 'Treuen Diener' und der 'Libussa' ist diese Wendung schon angelegt, aber noch nicht voll ausgeformt, wie hier in der 'Jüdin', dem Werk das Grillparzer als letztes abgeschlossen hat. Es ist merkwürdig, daß sein letztes Wort, wie das Goethes im II. Teil des 'Faust', doch christlich ist.

So ist die 'Jüdin von Toledo' Vollendung und Lösung seines Werks. Unter den größten Dramen der Weltliteratur müssen wir auch sie mit aufzählen und dürfen sie so hoch wie ein Meisterstück Shakespeares stellen. Das eigentlich Poetische der Diktion mag Schwächen haben – die Kunst der Szenenführung ist jedenfalls auf ihrem Höhepunkte angelangt. Das jagende Tempo dieses Dramas entsteht nicht aus einem „Drängen" der Ereignisse – sondern aus einer echt Grillparzerschen, „lockeren" Folge von „geschlossenen Augenblicken"[28]). Beim Zuschauer, der meist zu spät zu den Ereignissen eintrifft (die immer „zwischendurch" schon geschehen sind, ehe der Mensch sie „fassen" kann) entsteht der Eindruck blitzartigen und unaufhaltsamen Sich-Vollziehens. Statt in verhängnisvollem Requisit und Fluch ('Ahnfrau'), erscheint das Schicksal nun in einer „strukturell" dramatischen Gestalt: der Eile. Es wird alles eilend in den Augenblicken da wir einer Entscheidung zutreiben. Die Zeit – sonst hinter uns zurückbleibend – wird schneller als wir. – Probleme dieser Art haben Grillparzer immer beschäftigt. Berühmt ist der IV. Akt der 'Hero', wo versucht ist das „Aufstauen" der Zeit zu gestalten.

Der Kunst des Weglassens von Ereignissen in der Szenenführung entspricht ein Weglassen von Gedanken im Text. So kommt es, daß Grillparzers letztes Drama zugleich auch sein kürzestes ist. Es leidet weder an der Umschweife der anderen Liebesdramen, noch an der Überspieltheit des 'Goldnen Vlieses' – nichts wird verzögert, nichts forciert. Die ausladenden Reden der historischen Dramen sind weggefallen, und wiewohl das Ganze auf etwas Allgemeines, Spirituelles zielt, lassen sich doch kaum, wie früher, allgemeine Sentenzen herauslösen – oder das Sentenziöse an sich ist ironisiert. Wie bei gewissen Bildern scheinen Striche und Flecke nur mehr im Ganzen sinnvoll; einzelne Partien leuchten und sind von Dunklem, Unausgeführtem umgeben.

---

[28]) Ausdruck von G. Baumann, Franz Grillparzer (Sein Werk u. d. österr. Wesen), 1954, 73.

Dies gilt besonders von den letzten Akten, die etwas Skizzenhaftes, sogar Unvollendetes an sich haben – vielleicht weil es nicht mehr zur letzten Arbeit kam, eher aus Verzicht auf Vollendung – wie der Schluß des 'Faust' auch nicht ausgefeilt ist, als ob sich das verböte.

IV.

An das hier aufgezeichnete Schema ließe sich zweifellos vieles allegieren, sowohl aus Schriften des Dichters wie aus philosophisch-historischen Arbeiten [29]). Zum Beispiel könnte eine Erörterung von Grillparzers Verhältnis zur platonischen Philosophie und der Gedankenführung des Librettos 'Melusine' Licht auf die Staatsdramen werfen [30]). Aber wie man nun Belege und Verifikationen häufe und umgruppiere, es zeichnet sich doch immer eine Grundempfindung Grillparzers ab: Der Staat ist ein Numinosum, das die Macht hat, Menschen zu „verwandeln". Es kommt vom Himmel, der das Transzendente ist [31]), herab. Nicht durch ihre Ratio werden die Menschen daran gebunden, sondern durch Vertrauen und Hingabe. Aus dieser Bindung erwächst die Ordnung, die uns rettet. Diese Ordnung erstarrt und macht erstarren; sie bedarf des Lebens und ist dem Leben feindlich. Das Notwendige und Ergreifende ist zugleich das Zerstörende.

Es ist das Weltbild eines tragischen Dichters. Es ist die übersteigerte Schau des von einem „Incubus" Besessenen [32]):

> **Und grinset mich an aus dem eigenen Werk:**
> **„Bins Meister nur ich, dem die Wohnung du wölbst".**

Im Bilde von Königen und Staaten spiegelt sich sein eigenes Wesen und das der dichterischen Existenz. Wir finden allgemeine Themen in die Dramen eingegangen, begreifen aber, daß der innerste Kern eines solchen Werkes nicht in einer begrifflichen Antithese besteht.

---

[29]) Es wurde darauf verzichtet, die aus der Grillparzerliteratur gewonnenen Einzelwahrnehmungen zu kennzeichnen, denn dann hätte man eigentlich jedesmal den Zusammenhang auseinanderlegen und kritisieren müssen, in den diese Wahrnehmungen am zitierten Ort gestellt sind. Übrigens blieben dem Verf. einige Arbeiten über G.'s politische Ideen unerreichbar (Lenz, Wassermann u. a.). Sekundärliteratur, soweit auf Politisches bezüglich, verzeichnet Kainz, Histor. Zs., 161 (1940) 499; eine allgemeine Übersicht gab zuletzt Hock, GRM 35 (1954) 27 ff. In der vorliegenden Zs. letzte einschlägige Beiträge von: Naumann 28 (1954), G. u. d. spanische Drama (bes. 358 über 'Verantwortung'); Sengle 27 (1953), Lit. z. neueren Drama; Weydt 25 (1951), Literaturschau; Bietak 24 (1950), die Unzeitgemäßen von 1848; Coulmas 21 (1943), Monarch bei Novalis. Vgl. Hess 29 (1955), Gesellschaftsbild d. franz. Lit.

[30]) Dies betont Backmann Kl. Ausg. III 491, bzw. Nadler 429 f.

[31]) Vgl. M. Eliade, Traité d'histoire des religions, 1949, § 11 usw. (Dt. Übers. Salzburg 1954).

[32]) Vorletzte Strophe dieses Gedichts.

Und doch ist das Weltbild des Kunstwerkes auch „richtig". Ein Drama kann freilich nicht aus begrifflichen Wahrheiten erzeugt werden, aber es kann seinerseits einen Begriff der Wahrheit ermöglichen. Die Konstellation des sakralen Staates in der Neuzeit ist im Drama Grillparzers gewiesen. Sie bedingt, daß der Mensch diesen Staat als Einzelner oder als Masse erlebt – nicht als Glied einer kleineren Gemeinschaft oder Gefolgschaft. Das zeichnet sich im Drama ab, ebenso die eigentümliche Herauslösung des „Zauberhaften", das unbeweglich zusammengezogen ist und vom „Intellektuellen" rhetorisch umzogen wird[33]). Wir finden diese Konstellation wieder in der Verssprache Grillparzers und auch in seinem persönlichen politischen Erleben. Für das zweite ein einziges, negatives Beispiel, das Nicht-Erleben der Majestät in einer Audienz[34]): „Seine Güte beruhigt, aber rührt nicht. Es ist eigentlich zu wenig ehrfurchtgebietendes in seinem Äußeren. Wenn er zürnt, soll er völlig Gefaßte schon erschreckt haben. Ich kann mir das nicht denken. Es muß die Furcht vor den F o l g e n des Zorns gewesen sein."

Die Frage, auf welche existenzielle Situation unser Ergebnis eigentlich hindeutet – und ob es etwa Sinn hätte, hier noch von charakteristisch „josephinischen" religiösen Problemen zu sprechen – lassen wir unerörtert[35]). Immerhin ist evident, welche Haltungen Grillparzer unmöglich sind. „Alles Spinozistische in der poetischen Produktion wird in der Reflexion Macchiavellismus" (Goethe). Bei dem Dichter Grillparzer ist im Grunde weder das eine noch das andere. Politische Aktivität, das ist die Bewegung der Leidenschaften, widerspricht sozusagen dem Erlebnis des Politischen; sie ist „Leben, das den Tod zerstört" (Claudel). Nicht „verantwortliches Handeln", sondern sühnendes Verantworten alles Geschehenen, Verhängten. Das einzelne Ereignis und Schicksal dieses Lebens vermag Grillparzer nicht – weder als Dramatiker noch als Denker – als einen direkten Ausfluß und Teil höherer Ordnung aufzufassen, obwohl ihm andererseits an dieser Ordnung alles orientiert ist. In dem politischen und religiösen Lebenssystem, welches der Konservativismus meinte, muß dies hingegen angenommen werden – alles einzelne muß in sich die Beziehung zu einem Höheren und deren Wirkung erlangen können.

Auch vor der Frage nach Grillparzers persönlichem Verhältnis zum Staat brechen wir hier ab. Wollte man etwa die Aufnahme und Abweisung seiner Werke durch Kaiserhaus, Adel und übriges Publikum näher und tiefer er-

---

[33]) Vgl. die Formulierungen Baumanns S. 1 (Abs. II), 16 f.

[34]) Tagebuch 1833, Nr. 2070.

[35]) Weiterführen könnten die Hinweise auf Solger usw. bei B. v. Wiese, Die dt. Tragödie von Lessing bis Hebbel, [2]1952, Kap. 14 f. Auch die breite Analyse von A. Rowas, Die Religion in F. G's Weltbild (ungedr. Diss. München 1945) enthält neue Formulierungen.

örtern, müßte man einerseits ganz andere Quellen heranziehen und anderseits die Frage aufwerfen, ob und in welcher Situation die Aussage seiner Dramen als Selbstdarstellung der Monarchie überhaupt ertragbar sein konnte.

> . . Wo alle schweigen, schweig ich nicht:
> Weh euch und mir, wenn je von uns ich wieder singe,
> Ich bin ein Dichter der letzten Dinge[36]).

In der „Soziologie", wie anderswo, sind ohne Entscheidung in rebus ultimis alle Erkenntnisse vorläufig und diffus. Deshalb ist Grillparzer ein Weg der Erkenntnis zu den Geheimnissen österreichischen Staatserlebens, dessen Probleme uns an sich und als letzte, äußerste Nachfolge des Römischen Reiches von Bedeutung sind.[37])

---

[36]) März 1853 (Bd. I, 12 – Nr. 1310).

[37]) Über Staat und Dichtung in Österreich jetzt der ungewöhnliche Aufsatz von Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit (Gesammelte Werke 6 = Essays I, Zürich 1955), passim, mit dem unsere Ausführungen nicht Schritt halten, aber in gewisser Hinsicht konvergieren. Walter Naumann, Grillparzer, Stuttgart 1956, die neueste Monographie, gibt viel zum Problem der politischen Gemeinschaft bei Grillparzer (vgl. Register unter „das Ganze"). Ebenda 52, 127 Bemerkungen über „Eile" in der 'Jüdin von Toledo', die das oben Gesagte bestätigen und vertiefen. „Die Zeit steht still für ihn. Darum nannte Hofmannsthal ihn einen deutschen Orientalen."

EROS UND ETHOS IN HOFMANNSTHALS LUSTSPIELEN

Eine Studie zur Kunst der Konfiguration in 'Der Abenteurer und die Sängerin', 'Cristinas Heimreise' und 'Der Rosenkavalier'

Von W. H. Rey (Seattle, Washington)

Rudolf Pannwitz hat in einem Aufsatz aus dem Jahre 1918 davor gewarnt, die Komödien Hofmannsthals einer zu eindringlichen Analyse zu unterwerfen. Die Atmosphäre dieser Stücke sei so schwebend, die Kontakte seien so verborgen, daß der Interpret, der etwas fassen und fangen wolle, zuletzt nichts in den Händen behalte[1]). Diese Warnung ist durchaus berechtigt und mahnt zur Bescheidenheit. Die folgende Arbeit erhebt also nicht den Anspruch, die vielfach verschlungenen Fäden des künstlerischen Gewebes bloßzulegen, das Hofmannsthal mit unnachahmlicher Meisterschaft angelegt hat. Sie will vielmehr nur den Grundriß der Beziehungen deutlicher sichtbar machen, der sich hinter dem farbigen Spiel der Erscheinungen abzeichnet und in den einzelnen Stücken sehr bezeichnende Abwandlungen erfährt. Diese Art der Darstellung ist nicht etwa willkürlich. Hofmannsthal selbst war sich bewußt, in welchem Maße die in seiner Reifezeit entstandenen Komödien auf der Kunst der Konfiguration beruhen. Nicht umsonst betonte er, daß bei der Konzeption des 'Rosenkavaliers' die Handlung „aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander"[2]) entsprungen sei. Das Verhältnis der Hauptgestalten ist jedoch nicht nur bedeutsam für die Struktur der Lustspiele. Vielmehr dient die Konstellation der Figuren zuletzt der Erfüllung jenes höchsten dichterischen Auftrags, dem schon das Frühwerk Hofmannsthals geweiht ist: in der Verworrenheit des „äußeren Lebens" die innere Harmonie des Seins sichtbar zu machen und die Drohung der Vergänglichkeit zu überwinden durch die künstlerische Darstellung eines Bleibenden, das sich im Strom der Zeit verwirklicht[3]). Noch im Jahre 1923 hat sich Hofmannsthal zu diesem Auftrag bekannt, als er zu Carl J. Burckhardt

---

[1]) Rudolf Pannwitz, 'Hofmannsthals Komödien', in: Das junge Deutschland I, S. 210.

[2]) 'Der Rosenkavalier: Zum Geleit'. In: Die neue Rundschau, 1949, S. 392.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz 'Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk', in: Euphorion, 1954, S. 280.

sagte: „Immer habe ich mich bemüht, aus dem fließenden Element Festes zu gewinnen, wie der Krug das Wasser in der Form zu umschließen“ [4]).

Hinter dem technischen Problem des Aufbaus der Lustspiele verbirgt sich also ein metaphysisches Anliegen des Dichters. Die einzelnen Figuren sind nicht nur um ihrer selbst willen da. Sie weisen über sich hinaus und sind bedeutsam als typische Individualitäten, die verschiedene Möglichkeiten menschlichen Weltverhaltens repräsentieren. Bei einer wertenden Interpretation darf jedoch nie die Mahnung des Dichters übersehen werden: „Wer eines heraushebt, vergißt, daß unbemerkt immer das Ganze entklingt“ [5]). Das Ganze darzustellen, die „Eintracht des Lebendigen“ sichtbar zu machen, darin liegt ja eben der tiefste Antrieb für Hofmannsthals dichterisches Schaffen. In der Jugendlyrik wurde diese höchste künstlerische Leistung erstrebt durch die Beschwörung der überzeitlichen Lebenseinheit im magischen Wort. In den Lustspielen dagegen soll die Harmonie des Daseins in der sorgfältig gegliederten Mannigfaltigkeit realer Gestalten erscheinen, die sich gegenseitig bedingen und ergänzen. Im Grunde handelt es sich also um Komplementärfiguren, und für alle gilt, was Hofmannsthal von zwei Charakteren aus dem ‘Rosenkavalier’ sagt: „Einer braucht den andern, nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn“ [6]). Aus dieser gegenseitigen Abhängigkeit ergibt sich ein Geflecht von Bezügen, die oft ironischer oder selbst paradoxer Natur sind: In dem Gegensatz der Figuren liegt eine Beziehung verborgen, und ihre Gemeinsamkeit enthält ein Spannungsmoment. Darin wirkt sich der versöhnliche Humor Hofmannsthals aus, der uns zwar erlaubt, über die individuelle Beschränktheit aller Charaktere zu lächeln, der aber keinen von ihnen mit strafender Gebärde aus der ironisch abgestimmten Harmonie der Stimmen ausschließt.

Hofmannsthals Konzeption der sozialen Geselligkeit als Spiegelbild eines menschlichen Kosmos, der durch die kunstvolle Anordnung der Figuren im Gleichgewicht gehalten wird, darf also bei einer Analyse der Komödien nicht aus dem Auge verloren werden. Auf der anderen Seite aber wäre es falsch, angesichts der Fülle der Wechselbeziehungen auf jede wertende Differenzierung zu verzichten. Obwohl in den Lustspielen alle mit allen in der Figur des Lebenskreises verbunden sind, lassen sich die Hauptgestalten doch in zwei Gruppen teilen, die durch ihre verschiedene Lebenshaltung in Kontrast zu-

---

[4]) Carl J. Burckhardt, ‘Begegnungen mit Hugo von Hofmannsthal’, in: Die Neue Rundschau, 1954. S. 357.

[5]) ‘Ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier’, in: ‘Prosa’ III, S. 43. – Alle Zitate sind der neuen Ausgabe der ‘Gesammelten Werke in Einzelausgaben’, hrsg. v. Herbert Steiner, entnommen. Bisher liegen folgende Bände vor: ‘Die Erzählungen’, ‘Gedichte und lyrische Dramen’, ‘Lustspiele’ I/II, ‘Dramen’ I/II, ‘Prosa’ I/IV.

[6]) Ebda, S. 43 f.

einander stehen. Dieser Kontrast ist im letzten Grunde bedingt durch ihr verschiedenes Verhältnis zum Problem der vergehenden Zeit. In beiden Fällen handelt es sich um den Versuch, die Vergänglichkeit des Lebens zu überwinden und eine Position zu gewinnen, die sich im Fließen der Zeit behauptet. Allerdings wird dieser Versuch auf ganz verschiedenen Wegen unternommen. Auf der einen Seite erscheint die faszinierende Gestalt des Abenteurers als Repräsentanten eines dionysischen oder erotischen Enthusiasmus. Ihm tritt die Gestalt der treuen Frau gegenüber, die im Geiste echter Liebe ihre Selbstverwirklichung in der ethischen Ordnung des Lebens sucht. So zeigt sich in den Lustspielen der gleiche Dualismus zwischen Eros und Ethos, Leben und Treue, der die Problematik und den Aufbau der 'Ariadne auf Naxos' bestimmt. Auch in ihnen soll einer „von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist" überwunden werden.

In dem Ariadnebrief, aus dem das angeführte Zitat stammt, erklärt Hofmannsthal, daß er sich sein ganzes Leben lang über das ewige Geheimnis des Widerspruchs zwischen Treue und Vergessen, Sittlichkeit und Leben (in dem die Antinomie der Zeit als Sein und Werden verborgen liegt) erstaunt habe [7]). Auch in 'Ad me ipsum' betont er, daß dem Dichter eine der Antinomien des Daseins „zur Achse der geistigen Existenz" werde [8]). Daraus geht hervor, wie tief Hofmannsthal von der Widersprüchlichkeit menschlicher Welterfahrung beeindruckt war. Eben weil er so sehr unter den antithetischen Spannungen einer zerrissenen Welt litt, wies er der Dichtung so nachdrücklich das Amt zu, diese Gegensätze zu überwinden und die entfaltete Harmonie der Kräfte darzustellen. Aber, so ist zu fragen, hat er die künstlerische Darstellung dieser Harmonie in der geselligen Atmosphäre der Lustspiele sofort erreicht? Wir glauben, diese Frage verneinen zu sollen. Der Weg Hofmannsthals zum Lustspiel war schwieriger, als gemeinhin angenommen wird. Denn der fundamentale Gegensatz von Eros und Ethos ließ sich nicht einfach dadurch lösen, daß er in das Gewebe der sozialen Bezüge eingesponnen wurde. Gewiß, das Erotische und das Ethische erschienen damit als komplementäre Farbtöne im bunten Kaleidoskop des Sozialen. Sie waren zu typischen Variationen menschlichen Verhaltens relativiert. Aber die Konfiguration in den ersten Stücken war trotzdem noch nicht geeignet, das innere Gleichgewicht herzustellen und zu einer vollen Harmonie zwischen dem Glanz des Lebens und dem Ernst des Gesetzes zu führen. Die eigentliche Aufgabe Hofmannsthals in den Komödien war die Darstellung einer echten Synthese der beiden antagonistischen Größen in der ursprünglichsten Form menschlicher Gemeinschaft. Erst mit der Verbindung zweier Seelen, die beide Liebe und Treue in sich vereinen, war die menschliche Mitte gefunden, um die sich die

---

[7]) 'Prosa' III, S. 138.

[8]) Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1930, S. 330.

beziehungsreiche Mannigfaltigkeit des geselligen Lebens entfalten konnte. Erst damit war die Definition der Komödien als das „erreichte Soziale" ('Ad me ipsum') voll gerechtfertigt. Und damit war auch jener abgrundtiefe Widerspruch des Daseins versöhnt und eine soziale Welt geschaffen, die auf „einer wundervollen Verteilung von Maß und Zahl und Gewicht" ruht. Dieses Zitat aus der 'Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller' (Prosa II, S. 199) deutet darauf hin, daß Hofmannsthal in dem Werk des schweizer Meisters eine künstlerische Leistung bewunderte, die seinem eigenen Gestaltungswillen entsprach. In der Tat, seine Suche nach der rechten Konfiguration steht im Zeichen der großen klassischen Tradition in ihren verschiedenen historischen Erscheinungsformen, der er sich in seiner Reifezeit immer stärker verpflichtet fühlte. Als Vertreter einer Generation, die durch die impressionistische Auflösung der Werte hindurchgegangen war, nimmt Hofmannsthal die Fragestellung des 'Sinngedichts' wieder auf und versucht, die zerrissene Welt in den Lustspielen zu heilen durch die schöpferische Vereinigung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit in der bürgerlich-humanen Norm. Als er seinen Weg zum Lustspiel mit 'Der Abenteurer und die Sängerin' (1899) begann,[9]) verfügte er nur über die Gestalt der Frau, die die Fähigkeit zu Liebe und Treue in sich trägt. Was er brauchte, war der Mann, der den Zauber des Erotischen mit dem Willen zum Ethischen verband. 'Cristinas Heimreise' (1910) war ein Fortschritt in dieser Richtung. Aber erst die Konfiguration des 'Rosenkavaliers' (1911) schafft die Voraussetzungen für eine Ehe, die auf dem Gleichgewicht des Abenteuerlichen und des Bürgerlichen beruht und damit die Möglichkeit einer harmonischen Selbstverwirklichung der Liebenden in der Mitte des geselligen Lebens bietet.

Wir sehen den Einwand voraus, daß unsere Darstellung der leichten Happy-end-Lösung des 'Rosenkavaliers' eine zu tiefe Bedeutung beimesse. Zu unserer Verteidigung werde noch einmal Rudolf Pannwitz angeführt, der gesagt hat, Hofmannsthal sei in dem Grade schwer, in dem er leicht sei. Dieses Paradox ist gültig auch gegenüber den Feststellungen des Autors selber. Wenn also Hofmannsthal die Handlung des 'Rosenkavaliers' als „das non plus ultra an Einfachheit" bezeichnet[10]), so ist das für den Interpreten

[9]) Ob dieses Stück wirklich als Lustspiel betrachtet werden kann, ist eine offene Frage. Hofmannsthal hat es in seinen Briefen öfter als solches bezeichnet. Die Bühnenfassung von 1899 dagegen trägt die Bezeichnung 'Dramatisches Gedicht', und in der ersten Einzelausgabe von 1909 erscheint das Stück als 'Ein Gedicht'. Herbert Steiner hat es in der von ihm besorgten Ausgabe der Werke Hofmannsthals den Dramen zugeordnet. Nach unserer Auffassung stellt 'Der Abenteurer und die Sängerin' eine Übergangsstufe zu den späteren Lustspielen dar. Trotz des zeitlichen Abstands ist dieses Stück durch die Gestalt des Abenteurers mit ihnen verbunden.

[10]) 'Briefwechsel Richard Strauß – Hugo von Hofmannsthal', Zürich 1952, S. 52 f. – Im folgenden zitiert unter Strauß.

durchaus kein Grund, sich damit zufrieden zu geben. Im Gegenteil, uns will es scheinen, als komme gerade der Darstellung des Einfachen bei einem so differenzierten Autor wie Hofmannsthal eine hohe Bedeutung zu. Denn hinter dieser Rückkehr zur einfachen Norm verbirgt sich eine hervorragende Leistung des Spätgeborenen: Die Einfachheit, die Hofmannsthal gestaltet, ist alles andere als naiv. Sie ist vielmehr einer sich ins Vieldeutige verlierenden Zeit abgerungen und damit ein schöpferischer Beitrag zur Überwindung der abenteuerlichen Unverbindlichkeit des modernen Geistes.

Glanz und Elend des Abenteurers

Bei einer Betrachtung des Abenteurers in Hofmannthals Werk darf die metaphysische Tiefe dieser Figur nicht übersehen werden. Es ist bezeichnend, daß der Abenteurer in 'Ad me ipsum' zusammen mit dem Zauberer und dem Kaiser als Angehöriger einer höchsten Welt bezeichnet wird. Er gehört in der Tat zu der Gruppe repräsentativer Gestalten in Hofmannsthals Werk, die bestimmte Aspekte des Dichterischen darbieten[11]). Dennoch nimmt er eine Sonderstellung unter ihnen ein. Denn er steht nicht mehr im Mittelpunkt magischer Bezüge, die die Wirklichkeit in den Bann einer überzeitlichen Ordnung schlagen, sondern ist in den Strom des entfesselten Lebens geworfen und gerät damit unter die Gewalt der vergehenden Zeit[12]). Der erste Vertreter des Abenteurertyps, der Baron in 'Der Abenteurer und die Sängerin', besitzt ein stark entwickeltes Vergänglichkeitsgefühl. Er ist sich der Unwiederbringlichkeit alles Zeitlichen schmerzlich bewußt[13]). Die Zeit erscheint ihm als die Dienerin des Todes, und es ist im Grunde die Todesangst, die ihn in die Hast seines Lebens hineintreibt. Denn die abenteuerliche Existenzform entspringt hier dem Versuch, die Drohung der Vergänglichkeit zu überwinden, und zwar durch einen Lebensstil, in dem sich Wechsel und Rausch verbinden. Der Baron flüchtet sich vor der Vergänglichkeit in den Moment und erweist damit seine Verwandtschaft mit der Gestalt des Andrea ('Gestern', 1890), des ersten Repräsentanten des impressionistischen Lebens in Hofmannsthals frühen Dramen[14]). Mit der Proklamierung des Moments

---

[11]) Über das Verhältnis von Dichter und Abenteurer vgl. meinen Aufsatz 'Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal', in: Euphorion, 1955, S. 56.

[12]) Hofmannsthal notiert: „Der Abenteurer, jener die Totalität umfassende, umarmende Geist – in die Sphäre des Lebens gefallen: der Zeit und den verändernden Gewalten ausgeliefert." In: Die neue Rundschau, 1954, S. 364.

[13]) Vgl. seinen Ausruf: „Nur keinen Tag verlieren, keiner kommt zurück!" ('Dramen' I, S. 253). Das Leiden des alternden Mannes an der vergehenden Zeit kommt vor allem in der Bühnenfassung zum Ausdruck: „Ich möchte jung sein! . . . Und werds nie mehr sein, nie!" (S. 450 f.)

[14]) Vgl. Hofmannsthals Notiz: „Der Abenteurer ist Andrea der Wechselnde . . ." In: Die neue Rundschau, 1954, S. 365.

als des einzig Wahren (Baron: „Der Augenblick ist alles!") wird die Realität der Zeitlichkeit beiseite geschoben. Die Hingabe an den ständigen Wechsel betäubt das Zeitgefühl und gibt dem Abenteurer den Anschein der Alterslosigkeit. Aber er geht noch über Andreas paradoxen Versuch der Selbst-Bewahrung durch Selbst-Hingabe an den Moment hinaus. Wenn er sich in den Wirbel des Geschehens stürzt, so will er darin nicht nur sich selbst finden, sondern zugleich die in schillernder Fülle ausgebreitete Einheit des Daseins. Denn die „höchste Welt", das heißt also das Göttliche, stellt sich ihm in der Unermeßlichkeit des Lebens dar. Selbstverwirklichung ist aber hier (wie immer bei Hofmannsthal) gleichbedeutend mit der Teilnahme des Ich am „Über-Ich". Darum ist der Abenteurer besessen von dem Drang, die wogende Fülle des Lebendigen in sich hineinzureißen. In dionysischer Lebensgier will er „wie ein Schwamm die Welt einsaugen" (S. 174). Im fieberhaften Wechsel der Kontraste von Grauen und Glück, Angst und Lust soll die dynamische Totalität des Daseins in höchster Intensität erfaßt werden. Hier zeigt sich, daß das Leben von Moment zu Moment gleichbedeutend ist mit einem ständigen Rauschzustand. Dem Baron wird alles, Spiel, Gefahr, Macht und Liebe, zum Anlaß einer ekstatischen Steigerung seines Selbstgefühls. Sogar seine tief eingewurzelte Todesangst wird in dem Lebensrausch betäubt, denn der Tod erscheint in diesem Zusammenhang nicht mehr als das alles verschlingende Nichts, sondern als einer der Kontraste des Daseins, der zur Intensivierung des Erlebens beiträgt. Für diese dionysische Lebensbejahung ist die Erotik ein Aspekt des Daseins unter anderen. In ihr wird die rauschhafte Sinnlichkeit, die das Weltverhältnis des Barons bestimmt, noch gesteigert. Aber das erotische Entzücken ist nicht Selbstzweck, sondern der dämonischen Bezwingung des Lebens untergeordnet.

Diese dämonische Machtgebärde fehlt dem zweiten Repräsentanten des abenteuerlichen Lebens, Florindo, der in 'Cristinas Heimreise' auftritt. In diesem Lustspiel, das nach den Griechendramen geschrieben wurde, ist sie auch nicht mehr notwendig. Die dionysische Vision der in grelle Kontraste zerrissenen Lebensfülle ist verblaßt. Zugleich ist die Drohung des Todes für den in der Blüte seiner Jahre stehenden Florindo aufgehoben. Der verjüngte Abenteurer ist von dem tragischen Wissen um die Unwiederbringlichkeit des Moments befreit und ganz erfüllt von dem traumhaft-naiven Vertrauen auf seine ewige Wiederkehr. Das Leben in der Zeitlosigkeit des sich immer wieder erneuernden Moments bietet ihm „ewige entzückende Überraschungen" ('Lustspiele' I, S. 110). In dieser Formulierung, die das Geheimnis seiner Existenz ausspricht, verbinden sich Dauer und Wechsel. Die Antinomie der Zeit als Sein und als Werden scheint gelöst, bevor sie für ihn zum Problem werden konnte. Während der Baron vor der Realität der Zeit in den Moment flüchtete, hat Florindo überhaupt kein Verhältnis zu ihr. Er ist vielmehr der große Enthusiast, der sich über die Wirklichkeit der Zeit

und des Lebens erhebt und in der reinen Gegenwart des erotischen Entzückens seine Erfüllung findet[15]). Nicht in den Kontrasten des Daseins, sondern in der Seligkeit der Liebe offenbart sich ihm die große Einheit von Ich und All. Gewiß, auch er will, wie der Baron, „die ganze Welt einsaugen". Aber er findet diese Welt „im Atem eines geliebten Wesens" (S. 42). In dem Augenblick des erotischen Entzückens werden sich die Liebenden gegenseitig „zum Werkzeug der ungeheuersten Bezauberung". In ihrem Liebesenthusiasmus ist der „erbarmenswerte Zustand der Wirklichkeit" (S. 46) übersprungen, der Kontakt mit dem Göttlichen hergestellt. So tritt in 'Cristinas Heimreise' der erotische Augenblick an die Stelle des ganymedischen Augenblicks im Frühwerk Hofmannsthals.

Ohne Zweifel ist der erotische Enthusiasmus Florindos viel sublimer als der dionysische Enthusiasmus des Barons. Die Pflicht zur Beglückung des Liebespartners, die Florindo anerkennt, erhebt seine Abenteuer über die Ebene der dämonischen Sinnlichkeit, auf der sich der Baron bewegt. Hier wird sogar der Ansatzpunkt zu einer gewissen erotischen Ethik sichtbar. Stellte sich also in der zeitlosen Seligkeit des erotischen Entzückens jenes Bleibende dar, nach dem Hofmannsthal suchte? War hier die Form menschlicher Erfüllung gefunden, vor der sich die Macht der Vergänglichkeit beugen mußte? Trotz des faszinierenden Zaubers, mit dem Hofmannsthal die Gestalt des Florindo umgeben hat, muß diese Frage negativ beantwortet werden. Gleichgültig, ob es sich um den Lebensrausch des Barons oder um den Liebesrausch Florindos handelt – sie leiden beide an einer inneren Leere, die ihre menschliche Unzulänglichkeit erweist. Das Prinzip des ständigen Wechsels, das ihnen die Fülle des Daseins erschließen sollte, ist in Wirklichkeit paradoxer Natur, denn es läuft auf die endlose Wiederholung des Gleichen hinaus und bleibt daher unfruchtbar. Darin liegt die tragische Beschränkung des Abenteurers, daß er ganz ins Leben hineingebannt ist und auch das Göttliche nur unter dem Aspekt des Lebens sehen kann. Der Zugang zu der überzeitlichen Wirklichkeit des Geistes und des Ethischen ist ihm versagt. Er fällt daher aus der Verzauberung des dionysischen oder erotischen Augenblicks immer wieder zurück in die Monotonie des ständigen Wechsels. Wie Zerbinetta und Harlekin in 'Ariadne' gehört er zu den „gemeinen Lebensmasken" (Ariadnebrief), die ohne Erinnerung leben und daher kein Verhältnis zu den bleibenden Werten haben. Die menschliche Würde, die nach den Worten Hofmannsthals „ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue" geknüpft ist, wird dem Abenteurer nicht zuteil. Er hat überhaupt kein personales Du-Verhältnis. Eben weil sich der Abenteurer immer nur der „Liebe", aber nie der Geliebten hingibt, kennt er keine Erinnerung und damit auch

[15]) Wir folgen hier Richard Alewyns Interpretation: 'Hofmannsthals erste Komödie', in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1934/35, S. 293.

kein Schicksal. Denn Schicksal entspringt nach Hofmannsthal aus der freien Entscheidung zu Treue und Opfer, durch die der Mensch innerlich ergriffen und verwandelt wird. Die Zeit aber ist das Medium, in dem sich dieser Vorgang sittlicher Selbtverwirklichung vollzieht.

Die Handlung in den beiden besprochenen Lustspielen ist darauf angelegt zu zeigen, daß der Abenteurer kein positives Verhältnis zur Zeit hat und infolgedessen von der Möglichkeit menschlicher Selbstverwirklichung ausgeschlossen ist. Beide Stücke sind aufgebaut auf der Konfrontierung des Abenteurers mit der Vergangenheit. Damit ist eine neue Stufe in der dramatischen Technik Hofmannsthals erreicht. Während die frühen Dramen keine echte zeitliche Tiefenperspektive kennen, ist in den Lustspielen die Handlung an den Zeitablauf gebunden. Auch in dieser Beziehung nimmt 'Der Abenteurer und die Sängerin' eine Übergangsstellung ein, denn hier wird die Vorgeschichte noch mit Hilfe der analytischen Technik retrospektiv erschlossen, während sich in 'Cristinas Heimreise' der dramatische Vorgang im Fortschritt der Zeit auf der Bühne entfaltet. Aber grundsätzlich ist die Form beider Komödien durch die Idee bestimmt, den die Zeit ignorierenden Abenteurer der Realität der Zeit gegenüberzustellen und ihn zur Enthüllung seiner menschlichen Fragwürdigkeit zu zwingen. Diese Demaskierung ist in dem 'Abenteurer' viel drastischer als in 'Cristina'. Denn der Baron sieht sich bei seiner Wiederbegegnung mit der Vergangenheit nicht nur der verlassenen Jugendgeliebten gegenüber, sondern auch dem Sohn, der diesem Verhältnis entsprossen ist. Die Vergangenheit tritt als Gegenwart auf und erweist damit die Kontinuität der Zeit. So wird der in der Einmaligkeit des Moments lebende Abenteurer widerlegt und vor die Entscheidung gestellt, die Wirklichkeit der Zeit anzuerkennen oder aber sich ihrer Herausforderung zu entziehen. Die Unverbindlichkeit der abenteuerlichen Existenzform offenbart sich darin, daß er der Alternative ausweicht. Denn er ist wohl zum Eingeständnis seiner menschlichen Unzulänglichkeit bereit und schildert sich selbst als einen, „der mit Lust am Schein von Seifenblasen hing" (Dramen I, S. 268), aber diese Einsicht in die Scheinhaftigkeit des abenteuerlichen Lebens vermag ihn doch nicht zum Schritt in die Wirklichkeit zu bewegen. Nur zum Wechsel, doch nicht zur Wandlung fähig, bleibt er dem Leben im Moment und damit dem Schicksal der Schicksalslosigkeit verfallen. Der berauschende und berauschte Künder des Lebens ist von dem wahren menschlichen Leben ausgeschlossen und erweist sich so als tragische Figur[16]).

Zu einer solchen Selbstwiderlegung kommt es am Ende von 'Cristinas Heimreise' nicht. Die traumhaft-naive Lebensheiterkeit Florindos, die sich

---

[16]) Es ist also wohl doch nicht berechtigt, einen so scharfen Strich zwischen den „enthusiastischen" Abenteurern Hofmannsthals und den „melancholischen" Abenteurern Schnitzlers zu ziehen, wie Richard Alewyn es tut (S. 312).

von Hofmannsthals Jugenderlebnis der „Präexistenz" nährt, bewahrt ihn vor dem Zwang tragischer Selbsterkenntnis. Aber die Leere seines Daseins enthüllt sich doch bei seiner Wiederbegegnung mit der verlassenen Cristina, die sich gerade zur Ehe mit dem Kapitän entschlossen hat. Cristinas Ausruf: „Nie hat dem nichts gehört." ('Lustspiele' I, S. 282) entspricht dem Geständnis des Barons, daß er mit tausend Armen nach allen Freuden gegriffen habe, ohne doch etwas halten zu können. So führt auch hier die Konfrontierung des Abenteurers mit der Vergangenheit zu einer Entlarvung der abenteuerlichen Lebensform, die an die Technik der frühen Dramen erinnert. In der Tat, auch die Lustspiele sind noch geprägt von Hofmannsthals Neigung zum „Proverb", zu einer Form dramatischer Didaktik also, in der eine zu Anfang präsentierte These durch die Entfaltung der Handlung und der Charaktere am Ende widerlegt wird. Zugleich zeigt sich hier die Form der Hofmannsthalschen Entwicklung, die bestimmt ist durch die Auseinandersetzung mit dem gleichen Problem auf verschiedenen Stufen. Die Argumentation gegen das impressionistische Leben in den früheren Dramen ('Gestern') kehrt in den Lustspielen wieder als Widerlegung der abenteuerlichen Existenz. Erst im zweiten Jahrzehnt seines Schaffens gestaltet Hofmannsthal die Antwort auf jene Frage, die ihn schon in der Jugend bewegt hat: Wie die Zeit trotz der zerstörerischen Gewalt der Vergänglichkeit zum Ort menschlicher Erfüllung werden könne. Als Voraussetzung zur Lösung dieses Problems mußte er ein Bleibendes finden, das der Monotonie des sich ewig wiederholenden Wechsels entzogen war.

Die sittliche Erfüllung im Sozialen

Die Verkörperung dieses Bleibenden, wir sagten es schon, sah Hofmannsthal in der Gestalt der treuen Frau[17]). In ihr stellt sich eine natürliche Vereinigung erotischer und ethischer Elemente dar. Durch die Kraft ihrer Liebe ist sie mit dem Leben verbunden, ohne doch darin aufzugehen. Im Gegensatz zu dem Abenteurer vermag sie es, (durch die Gabe der Erinnerung und des Beharrens in ihrem Gefühl) darüber hinauszugehen und den Zusammenhang herzustellen mit der Welt ewiger Werte, die sich über der Dynamik des natürlichen Daseins erhebt. Das „Über-Ich" erscheint hier nicht als das vergöttlichte Leben, sondern als das sittliche Gesetz, das durch die weibliche Treue aus der Ewigkeit in die Zeit eintritt und sich in der sozialen Lebensordnung zu verwirklichen trachtet. Dieser metaphysische Zusammenhang erhebt das Nichtvergessen über die Ebene des Psychologischen und macht es zur Voraussetzung menschlicher Würde und Selbstverwirklichung. Denn dem Paradox der „gemeinen Lebensmasken", die keine Erinnerung kennen und sich daher im ständigen Wechsel immer gleich bleiben, ist das Paradox

[17]) Vgl. Grete Schaeder 'Hugo von Hofmannsthal: Die Gestalten', 1933, S. 60 ff.

der treuen Herzen übergeordnet, die sich im Beharren verwandeln und durch ihre Hingabe an ein geliebtes Du zu sich selber finden. Dieser Vorgang der Selbstverwirklichung durch die freie Entscheidung zur Selbstaufgabe erhebt sie über die Zufälligkeiten des Lebens und befähigt sie dazu, im Sinne Hofmannsthals Schicksal zu haben. Die treue Frau besitzt also grundsätzlich einen höheren existentiellen Rang als der Abenteurer, der auf der Stufe des natürlichen Lebens verharrt. Sie vertritt gleichzeitig eine höhere Form des Sozialen. Denn obwohl der Abenteurer „das soziale Wesen par excellence" (Alewyn) ist und in seinem rastlosen Geselligkeitsbedürfnis die zu dauernder Bindung Fähigen zusammenbringt, bleibt er doch selber von der sittlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Der reine Abenteurertyp ist unfähig zur Ehe, die treue Frau dagegen ist von Anfang an darauf angelegt. Ihr entscheidendes Problem ist die Spannung zwischen natürlicher Anlage und sozialer Erfüllung. In der Folge der Lustspiele werden verschiedene Stufen dieser Erfüllung dargestellt.

Es ist bezeichnend, daß es in 'Der Abenteurer und die Sängerin' noch nicht zu einer echten Selbstverwirklichung der treuen Frau im Sozialen kommt. Dieses Stück des Übergangs ist erfüllt von der schillernden Vieldeutigkeit des Lebens. Das Leben „überlistet uns alle" ('Dramen' I, S. 230), sagt die Heldin Vittoria. Zwar hält sie dieser spielerischen Unverbindlichkeit der Lebensmächte den menschlichen Anspruch auf sittliche Erfüllung im Sozialen entgegen. Aber sie ist als „Geschöpf des Lebens" so tief in die Verwirrung des Daseins verstrickt, daß sich dieser Anspuch nicht verwirklichen läßt. Gewiß, sie bleibt in ihrem Herzen dem Jugendgeliebten und dem Kind dieser Liebe treu, aber ihre Treue schlägt nicht nach außen und bestimmt nicht die Realität ihrer Existenz. Vittoria gerät vielmehr in einen gefährlichen Widerspruch zwischen Innerlichkeit und Wirklichkeit, der es ihr verwehrt, echtes Schicksal zu haben. Um den unehelichen Sohn vor sozialer Degradierung zu schützen, gibt sie ihn als ihren Bruder aus und entzieht damit ihrer Zweckehe mit einem ursprünglich ungeliebten Mann das moralische Fundament. Als „Schwester" ihres Sohnes wird sie ihre eigene Doppelgängerin, und diese Spaltung der Persönlichkeit ist nur der psychologische Ausdruck für ihre moralische Gebrochenheit. Auch sie ist (wie der Abenteurer, nur aus anderen Gründen) „alterslos". Da sie ihre unerfüllte Jugendliebe nicht innerlich überwinden kann, ist sie unfähig zu echter Verwandlung. So bleibt sie im Grunde ihres Herzens „die kleine längst begrabene Vittoria" (S. 270), und auch in der Wirklichkeit ist ihr durch ihre Lebenslüge die soziale Erfüllung als Frau und Mutter verwehrt. Das entscheidende Ergebnis ihrer Entwicklung ist vielmehr – der Titel hebt es hervor – die Sängerin. Denn ihre Liebe wird fruchtbar in der Kunst. Ihr sehnsüchtiges Gefühl für den verlorenen Geliebten drängt nach Ausdruck in der Musik. Der Vorgang der Verwandlung vollzieht sich hier also nicht in der sozialen Wirklichkeit, son-

dern führt über das Leben hinaus in die Transzendenz des Ästhetischen. Das vergängliche Feuer der erotischen Leidenschaft verklärt sich im Medium der Treue zu der unvergänglichen Flamme der Schönheit. Aus der Hinfälligkeit des Zeitlichen löst sich die ewige Form. Aber diese Vergöttlichung der Kunst bietet doch nur eine Ersatzlösung des ursprünglichen Problems, die mit einem hohen Maß an menschlicher Entsagung erkauft werden muß. Wenn das Stück im Opernstil mit der Arie der Ariadne auf dem Wagen des Bacchus endet, so kann dies doch nicht die Tatsache verdecken, daß Vittoria in dem Abenteurer eben nicht ihren „Bacchus" gefunden hat. Ihre „Wiedergeburt", das heißt die Verwandlung zu ihrem wahren Selbst, findet nur in der Kunst, nicht im Leben statt. Das Bleibende stellt sich nicht als Verwirklichung des sittlichen Gesetzes in der Zeitlichkeit dar, sondern als das über dem Leben schwebende Zeitlos-Schöne. Die ethische Bewältigung des Lebens ist Vittoria nicht gelungen, daher widmet sie sich seiner ästhetischen Verklärung[18]).

Die entscheidende Wendung in 'Cristinas Heimreise' besteht darin, daß der Riß zwischen Eros und Ethos geschlossen wird. Die Liebe der Cristina findet ihre Erfüllung nicht in der Transzendenz der Kunst, sondern in der Wirklichkeit des Sozialen. Die Probleme des Lebens werden im Rahmen der Lebensordnung gelöst. Dies ist nur möglich durch eine moralische Entlastung der Frauengestalt. An die Stelle der tief in die Verworrenheit und Schuld des Lebens verstrickten Sängerin, die sich in der schillernden Atmosphäre der Stadt Venedig bewegt, tritt ein junges frisches Bauernmädchen, aufgewachsen in der unangetasteten Sittenordnung des Landes. In Cristina erweckt Hofmannsthal die „kleine Vittoria" zu neuem und kraftvollerem Leben und nimmt mit verjüngten Hauptgestalten das gleiche Problem noch einmal auf. Trotzdem handelt es sich nicht um eine Wiederholung. Denn mit der Verjüngung der erfahrenen Frau zu einem naiven Mädchen wird nicht nur die Last der Schuld (der uneheliche Sohn, die Lebenslüge) hinweggenommen, sondern gleichzeitig der Schwerpunkt des Charakterbildes verlagert. Cristina hat kein Verhältnis zu der Welt des Ästhetischen. Der Ausweg in die Kunst, der für Vittoria zur Rettung wurde, steht ihr nicht offen.

---

[18]) Hofmannsthal war sich wohl bewußt, daß die Selbstverwirklichung in der Kunst eine problematische Lösung darstellte. Er führte daher den Sohn Vittorias, Cesarino, ebenfalls als Geschenk des Lebens ein und setzte ihn in Analogie zu ihren Gesang. So wird die Hoffnung angedeutet, daß sich in der Kontinuität der Generationen die Versöhnung der erotisch-ethischen Spannung ereignen könnte, die den Eltern versagt war. Aber diese Hoffnung ist nicht sehr gut fundiert. Cesarino vereint wohl das erotische Genie des Vaters mit der Liebeskraft und der musikalischen Begabung der Mutter, aber seine künftige Entwicklung ist durchaus offen. Trotz der optimistischen Erwartungen der Mutter könnte er sich als jüngeres Spiegelbild des Vaters und damit als Wiederholung des Abenteurertyps erweisen.

Verglichen mit der komplexen Erscheinung Vittorias, die in sich Frau, Mutter, Gesellschaftsdame und Künstlerin verbindet, ist Cristina von einer fast primitiven Einfachheit. Mit dieser Verlagerung des Schwerpunkts auf die natürliche Unschuld des weiblichen Herzens ist der entscheidende Schritt getan, der schon vorausweist auf die Entwicklung zum 'Rosenkavalier'. Denn erst jetzt sind die Positionen eindeutig bezogen: Der männlichen Verkörperung des abenteuerlichen Lebens tritt nicht mehr die Sängerin gegenüber, die zu ihrem Schutz „einen Harnisch von Musik" (S. 217) anlegen kann, sondern das Mädchen vom Lande, das keine andere Waffe hat als sein einfältiges Mädchentum. Die Verengung des individuellen Charakters ist so ausgeglichen durch eine Erweiterung des repräsentativen Geltungsbereichs. Hofmannsthals Neigung zur Darstellung des Volkstümlichen, der bürgerlichen Norm wird sowohl in der Charakterisierung wie in der Sprache sichtbar. Nicht erst Sophie im 'Rosenkavalier', auch Cristina ist im Grunde nicht mehr als „ein hübsches gutes Dutzendmädchen"[19]). Hübsch und gut – selbst diese kritische Formulierung Hofmannsthals enthält das Kellersche Ideal einer Synthese von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, das in den Lustspielen nach Verkörperung drängt.

Schon in der Auftrittsszene Cristinas enthüllt sich die Einfalt ihres Wesens, in der die Kraft der Natur und die Unschuld der Seele verschmolzen sind. Sie kann in der Tat errötend lachen, wie es das 'Sinngedicht' verlangt. Aber gerade die ungebrochene Einheit von Eros und Ethos, die sie verkörpert, scheint ihr zum Verhängnis zu werden. Eben weil sie die Identität von erotischer Erfüllung und moralischer Bindung als selbstverständlich betrachtet, hat der geniale Verführer Florindo so leichtes Spiel mit ihr. In ihrem Drang zum Ganzen der erotisch-ethischen Erfüllung erkennt sie die Priorität des Legalen nicht an. Nach der Liebesnacht mit Florindo fühlt sie sich ganz als „seine Frau", und die Formalität der Hochzeit ist nur „für die anderen" da. Um so schmerzlicher dann die Enttäuschung, um so tiefer die Gefährdung ihres Wesens, als sich die menschliche Unzulänglichkeit ihres Partners offenbart, der in seiner abenteuerlichen Einseitigkeit nicht über den erotischen Enthusiasmus hinauskommen kann. Die Begegnung mit Florindo stürzt sie in eine gefährliche Vertrauenskrise, die mit der Lähmung ihres Herzens zu enden droht. Denn sie gehört, wie Ariadne, zu jenen Frauen, die „nur eines Mannes Gattin oder Geliebte und daher auch nur eines Mannes Hinterbliebene, Verlassene sein" können (Strauß, S. 130). Darum ist eigentlich erst hier das Problem der Treue gestellt. Die Lebenslüge der entwurzelten Vittoria, die Zweckehe mit einem ungeliebten Mann, kommt für die bäuerlich-aufrechte Cristina nicht in Betracht. Sie kann aus der Erstarrung ihrer Natur nur gelöst werden durch jenes Wunder, in dem Hofmannsthal das

[19]) Strauß, S. 89.

eigentliche Geheimnis der Liebe sieht. Zwar erscheint auch ihr kein göttlicher Jüngling in Gestalt des Bacchus, sondern nur ein Kapitän in vorgeschrittenem Alter. Aber seine treue Liebe gibt ihr dennoch die Kraft zu vergessen und die Kraft, aufs neue zu vertrauen. In seinen Tränen findet sie das „Zeichen, das nicht lügen kann bei einem Mann" ('Lustspiele' I, S. 271). Damit wird der von Florindo zertrümmerte Glaube an die Wahrheit des Gefühls, in dem sich Liebe und Treue vereinigen, wieder hergestellt. Der Wechsel von Mann zu Mann, der für die „gemeinen Lebensmasken" Selbstzweck ist, wird für sie zum wunderbaren Mittel der Wiedergeburt ihres wahren und heilen Wesens. Die gefährliche Erschütterung ihrer Natur erweist sich als Durchgangsstadium auf ihrem Weg zu weiblicher Reife und menschlicher Erfüllung in der sozialen Ordnung. In ihrer Ehe mit dem Kapitän realisiert sich das sittliche Gesetz. Das wahre Bleibende ist gefunden, das sich im Wechselspiel des Lebens erhält. Dieses Bleibende aber verwirklicht sich in der Zeitspanne, die zwischen Cristinas erster und letzter Begegnung mit Florindo liegt. Auch sie wird, wie der Abenteurer, am Ende des Stückes mit der Vergangenheit konfrontiert und muß sich über ihr Verhältnis zur Zeit ausweisen. Aber während der in der Unfruchtbarkeit des ständigen Wechsels lebende Abenteurer mit leeren Händen abgeht, ist Cristinas Zeit „erfüllt", denn sie hat durch ihre Verwandlung sich selbst und ihr Schicksal gefunden. Mit der Darstellung des realen Zeitablaufs als Medium sittlicher und sozialer Selbstverwirklichung ist die Drohung der Vergänglichkeit, ebenso wie die abenteuerliche Konzeption des Lebens im Moment, überwunden.

Aber obwohl der Riß zwischen Eros und Ethos überbrückt wird, obwohl von der menschlichen Resignation der Vittoria kaum noch etwas spürbar ist, hat Hofmannsthal das ideale Gleichgewicht der erotisch-ethischen Kräfte doch auch hier noch nicht gestaltet. Gewiß, die Liebe Cristinas zu dem Kapitän ist echt. Aber sie gründet sich vor allem auf moralische Achtung; die Leidenchaft des Gefühls tritt davor zurück. Es ist aufschlußreich, daß er ihr bei ihrer ersten Begegnung als ein gutmütiger alter Herr erschien. Und so vertrauenswürdig, gut und brav dieser alte Herr auch sein mag – er hat doch rein gar nichts von dem erotischen Zauber, den die Gestalt Florindos ausstrahlt. Wenn der (menschlich durchaus unterlegene) Abenteurer am Ende abgeht, nimmt er den Glanz des Lebens und den Rausch der Liebe mit sich. Ohne Zweifel, Cristina wird in ihrer gutbürgerlichen Ehe mit dem Kapitän glücklich sein, aber die traumhafte Entrückung, in die sie die Begegnung mit Florindo versetzt hatte, wird ihr nicht mehr zuteil werden. Der Verzicht auf diese „ungeheuerste Bezauberung" ist der Preis, den sie für ihre Geborgenheit in der bleibenden Ordnung bezahlen muß [20]). War es mög-

[20]) Hofmannsthal selbst scheint an der dramatischen Überzeugungskraft dieser Lösung gezweifelt zu haben. In der Tat steht der dritte Akt der ursprünglichen Fassung, in dem Cristina und der Kapitän zueinanderfinden, ganz im Zeichen

lich, auch diesen Schatten aufzuhellen? Sollte sich die Widersprüchlichkeit des Lebens völlig auflösen lassen in der reinen Harmonie zweier Seelen, die die in sich ruhende Ganzheit des Daseins verkörperten? – Wir glauben, daß der klassische Drang zur Versöhnung der ungelösten Widersprüche Hofmannsthal mit innerer Notwendigkeit zu der Konfiguration des 'Rosenkavaliers' geführt hat.

Die glückliche Synthese

Die ideale Harmonie des Erotischen und Ethischen war nur durch eine Konstellation der Figuren zu erreichen, in der sich die natürliche Einfalt des Mädchens mit der schwärmerischen Naivität des Jünglings verband. Die Verjüngung der die Handlung tragenden weiblichen Gestalt mußte weitergeführt und auf den männlichen Partner ausgedehnt werden. Auf der Schwelle zum Leben stehend, mußte er knabenhafte Verspieltheit und die Fähigkeit zu männlichem Ernst, erotischen Zauber und die Bereitschaft zu sittlicher Entscheidung in sich vereinen. Auf diesen Voraussetzungen beruht die Konzeption des Octavian. In ihm verschmelzen die Elemente des Abenteuerlichen und des Bürgerlichen (im ethischen Sinn), die in Florindo und dem Kapitän getrennt waren. Der potentielle Abenteurer wird zum Ehemann. Dieser Wandel der Konfiguration wirkt sich auch auf den Aufbau des Stückes aus. Das Handlungsschema der Wiederbegegnung, der Konfronta-

---

sittlichen Ernstes und leidgeprüfter Innerlichkeit und fällt daher gegen die sprühende Lebendigkeit des von Florindo beherrschten ersten und zweiten Aktes ab. Das Übergewicht des Schweren im letzten Teil bedroht nicht nur die Bühnenwirksamkeit dieser Komödie, sondern beeinträchtigt auch die Kontinuität der Stimmung. Das herbe Motiv bürgerlichen Lebensernstes am Schluß verbindet sich nicht vollkommen mit der berückenden Melodie traumhaft-erotischer Verzauberung, mit der das Stück anhebt, Diese ungelöste Spannung mag Hofmannsthal veranlaßt haben, der Buchausgabe des Lustspiels, die 1910 erschien, noch im gleichen Jahre eine 'Neue veränderte Ausgabe' folgen zu lassen, in der der letzte Akt gestrichen und durch den zweiten Teil des zweiten Aktes (am Morgen nach der Liebesnacht im Gasthof zu Ceneda) ersetzt war. Aber auch das ist, wie Richard Alewyn betont (Hochstift, 1934/35, S. 304), keine gültige Lösung. Zwar ist damit die Einheit der Stimmung gewahrt und die Bühnenwirksamkeit erhöht, aber das erstrebte Gleichgewicht des Erotischen und des Ethischen ist auch hier nicht erreicht. Denn nun überstrahlt der Glanz des abenteuerlichen Lebens die sittlichen Motive, die keine Gelegenheit finden, sich im Fortgang der Handlung zu verwirklichen. In der veränderten Fassung nämlich, die in die Gesammelten Werke Hofmannsthals von 1924 und 1934 aufgenommen wurde, endet das Stück mit dem Abschied Florindos von Cristina, die nun zusammen mit dem Kapitän ihre Heimreise fortsetzt. Die Darstellung ihrer sittlichen Selbstverwirklichung auf dem Weg in die Ehe ist so ersetzt durch eine Andeutung künftiger Möglichkeiten, die jedoch ganz unverbindlich bleibt. Es ist daher zu begrüßen, daß Herbert Steiner in seiner Ausgabe der Werke die ursprüngliche Buchfassung wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat.

tion von Gegenwart und Vergangenheit wird nur noch als Nebenmotiv verwandt. Die zeitliche Trennung von Liebesrausch und dem sittlichen Entschluß zur Ehe, die den Aufbau von 'Cristinas Heimreise' bestimmt, wird aufgehoben. In der Begegnung Octavians und Sophies sind beide zugleich ergriffen von Entzücken und Frömmigkeit. Für sie, die sich gegenseitig Beglückenden, ist die Zeit erfüllte Gegenwart.

Diese Lösung ist zwar „leicht", aber gewiß nicht seicht. Sie darf daher keinesfalls verwechselt werden mit jener billigen Konvention der „Liebe auf den ersten Blick", wie sie jede Durchschnittsoperette bietet. Wir glauben gezeigt zu haben, wie schwierig der Weg Hofmannsthals zur volkstümlichen Komödie mit dem glücklichen Ausklang dieses „happy-end" gewesen ist. Das Leichte der Schwere des Lebens abzuringen, war in der Tat schwer. Dies ist bei einer wertenden Interpretation der jugendlichen Hauptgestalten zu bedenken. Wir sind der Meinung, daß der als Polemik gegen Bahr formulierte Kommentar Hofmannsthals zur Figur der Sophie (Strauß, S. 89) bisher zu einseitig aufgefaßt worden ist. Zwar steht die Überlegenheit der Marschallin als Persönlichkeit ganz außer Frage. Aber Hofmannsthals Charakterisierung der Sophie als „ein hübsches gutes Dutzendmädchen" und „die erste beste Junge" ist doch nicht ganz so abschätzig, wie es zunächst scheinen mag. Nach unserer Auffassung sah sich Hofmannsthal mit innerer Notwendigkeit zur Darstellung weiblicher Einfalt in den die Handlung tragenden Mädchengestalten der Komödie gedrängt. Die bürgerliche Norm, die hier in Erscheinung tritt, ist nicht durch außergewöhnliche persönliche Eigenschaften ausgezeichnet, sondern durch die allgemeinen Merkmale des Typs. Das 'Ungeschriebene Nachwort zum Rosenkavalier' nennt Sophie „recht innerlich bürgerlich", und in dieser repräsentativen Geltung liegt ihre wahre Bedeutung, die sich keineswegs im Negativen erschöpft. Wie ließe sich sonst Octavians Ausruf „Mein Gott, wie schön und gut sie ist" ('Lustspiele' I, S. 348) rechtfertigen? Sophies ethisches Bedürfnis existiert durchaus nicht nur in der idealisierenden Sicht des verliebten Octavians. Es ist vielmehr echt und hebt sie über die große Masse ihrer Altersgenossinen hinaus. Auch wenn ihre Intelligenz und Erfahrung nicht über dem Durchschnitt liegen, so bleibt sie doch als mädchenhafte Verkörperung der sinnlich-sittlichen Synthese vorbildlich und hebt sich deutlich gegen den aus der Literatur des Wiener Impressionismus bekannten Typ des 'süßen Mädels' ab. Das zeigt sich vor allem in der ursprünglichen Fassung des zweiten Aktes, die Hofmannsthal, unbeeinflußt von den dramaturgischen Ratschlägen des Komponisten, geschrieben hat[20a]). Hier ist er vor allem an der psychologischen Entfaltung der individuellen Gestalten interessiert und widmet daher auch

[20a]) Mit einem Geleitwort von Willi Schuh abgedruckt in: Die neue Rundschau, 1953, S. 354–391.

dem Charakterbild der Sophie mehr Raum als in der endgültigen Fassung. In einem ausführlichen Gespräch mit Octavian (S. 371–74) versucht sie, ihm ihre Motive für die beabsichtigte Eheschließung mit einem Adeligen (Ochs) begreiflich zu machen. Es stellt sich dabei heraus, daß der tiefste Grund für ihre Heiratspläne weder in dem sozialen Ehrgeiz des Vaters, noch in ihrem kindlichen Gefallen an Karriere und Geltung zu finden ist, sondern in einem inneren Schutzbedürfnis gegen die Versuchungen des niedrigen Eros. Weit davon entfernt, eine Heilige oder eine Heuchlerin zu sein, bekennt sie in schönem Freimut die Anfechtbarkeit ihrer Natur:

Ich konnte keine von den Starken und Erhabenen sein, / an denen die Versuchung und die Niedrigkeit der Welt / abgleitet, gleich wie Wasser an dem Marmorstein.

Da sie in der eigenen Sinnlichkeit eine Gefährdung ihrer Person erblickt und sich nicht stark genug fühlt, den Versuchungen der abenteuerlichen Erotik Herr zu werden, sucht sie Halt und Hilfe in der Welt des Adels:

Wer dorten dazu gehört, ist abgetrennt von allem Häßlichen. / Er hat den Anstand, daß er, was gemein und schlecht und niedrig ist, / mit einem Handwink kann abtun von sich.

Hinter ihrer naiven Freude am Glanz des großen Lebens, hinter dem, was sie im Klosterjargon ihren „großen Stolz und Hochmut" nennt, verbirgt sich also die Sehnsucht nach unantastbarer, dauernder Ordnung, die der Gemeinheit und dem Wechselspiel des Lebens entzogen ist. In ihrer zukünftigen Ehe will sie sich fühlen „wie am geweihten Ort. / Einmal für allemal".

Ohne Zweifel, wir dürfen uns mit dem Autor über die Unerfahrenheit dieses kaum der Klosterschule entwachsenen Bürgermädchens belustigen, das in dem hohen Adel ein Bollwerk der bedrohten Tugend sieht. Wir dürfen die Ironie der Konfiguration genießen, die unser schutzbedürftiges Jungfräulein den „geweihten Ort" ausgerechnet in den Armen des Ochs suchen läßt. Aber wir dürfen der sittlichen Substanz ihres Wesens nicht unsere Achtung versagen. Ein Mädchen, das sich weder von der Autorität des Vaters, noch von den lockenden Versprechungen des Bräutigams (die „eigenen Pferd im Stall"!) beeindrucken läßt, kann eben doch nicht erschöpfend als „die erste beste Junge" charakterisiert werden. Gerade die Einsicht in die Beschränkungen ihrer Natur („Ich bin recht ein gewöhnliches Ding, ein Mädel, wie andere Mädel sind") verleiht ihr einen Anstand, der nicht durch ihre Naivität beeinträchtigt wird. Ihre jugendliche Unreife ist vielmehr nur der ironische Hintergrund, vor dem sich die mädchenhafte Reinheit ihrer Natur um so rührender entfaltet. Die unangetastete Kraft ihres Gefühls und ihres Vertrauens, die Octavian in ihren Bann schlägt, ist die psychologische Voraussetzung für die volksliedhafte Einfalt der Sprache, vor allem in der letz-

ten Szene des dritten Aktes. Die Wendungen in dem Schlußduett Octavians und Sophies („Spür nur dich, spür nur dich allein / und daß wir beieinander sein") klängen in der Tat flach und abgegriffen, wenn der Dichter sie nicht bewußt als volkstümlich-formelhaften Ausdruck der uralten und ewig-neuen Liebesseligkeit junger Herzen benutzt hätte.

Emil Staiger geht also zu weit, wenn er Sophie als „ein hübsches, aber ganz unbedeutendes Wesen" bezeichnet, das manche Leser mit seinen „ein wenig albernen Reden" ärgere [21]). Gewiß, Hofmannsthal sagt in seinem Brief an Strauß, daß Sophie „immerfort Anempfundenes von sich gibt". Tatsächlich benutzt sie in ihrer Alltagssprache Wendungen, die dem Jargon des Klosters oder des Vaters entnommen sein mögen. Was sie aber in dem Entzücken ihrer ersten Begegnung mit Octavian sagt, hat sie von keinem anderen als Hofmannsthal selbst. In dieser meisterhaften Szene sprechen Sophie und Octavian Erfahrungen aus, die Hofmannsthals Jugenderlebnis der Präexistenz entstammen. Die traumhafte Entrückung ihrer Seelen führt sie über den immanenten erotischen Enthusiasmus, wie ihn Florindo vertritt, hinaus. Was sie in ihrem Außer-sich-sein erfahren, ist nicht nur die rauschhafte Auflösung des Ich, nicht nur die Fülle des Lebens, sondern die Erinnerung an eine paradiesische Allverbundenheit des Seienden vor der Zersplitterung der Welt. Die Anspruchslosigkeit der Worte darf die metaphysische Bedeutung nicht verdecken. In der Wendung: „Wo war ich schon einmal und war so selig", die Sophie als Ausruf und Octavian als Frage ausspricht, klingt das Erlebnis der platonischen Anamnesis wieder auf, das in 'Ad me ipsum' eine so große Rolle spielt. Der erotische Enthusiasmus verharrt hier nicht in sich selbst, sondern vermittelt die Erfahrung einer Transzendenz, die nur mit einigen Strichen angedeutet wird. Die Kunst des Librettisten Hofmannsthal besteht darin, diesen metaphysischen Hintergrund in volkstümlich-einprägsamen Wendungen und Zeichen aufleuchten zu lassen. So erscheint die silberne Rose der entzückten Sophie „wie lebendige" Rosen und zugleich „wie ein Gruß vom Himmel". Was man zunächst nur für ein dekoratives Detail der Zeremonie halten konnte, wird unversehens zum Symbol des Ewigen, das sich im irdischen Leben manifestiert.

---

[21]) 'Musik und Dichtung', Zürich 1947, S. 95. Zur Begründung von Staigers Auffassung könnte ein Brief Hofmannsthals aus dem Jahre 1928 angeführt werden, in dem er noch einmal das „bürgerlich-alberne, gespreizte, angelernte Wesen der Sophie" erwähnt. (Strauß, S. 636). Wir glauben jedoch, an unserer Interpretation festhalten zu sollen, da die in die Briefe an Strauß eingestreuten Bemerkungen Hofmannsthals immer nur einen bestimmten Aspekt der Figuren geben und nicht etwa eine erschöpfende Charakteristik. So wird in dem gleichen Brief Ochs im Unterschied zu Octavian als „verbauert" bezeichnet. Diese Wendung charakterisiert sicherlich sehr treffend den Kontrast zwischen den beiden männlichen Hauptfiguren, sie darf aber nicht als eine gültige Formel betrachtet werden, auf die sich der g a n z e Ochs reduzieren ließe.

Denn wie in den früheren Lustspielen geht es auch hier um die künstlerische Darstellung des Überzeitlichen in der Zeit. Aber nun ist endlich die verhängnisvolle Einseitigkeit des erotischen Rausches überwunden. In der Seligkeit des erhöhten Augenblicks verbinden sich für Octavian und Sophie erotische Bezauberung und fromme Andacht. Daraus ergibt sich der erotisch-ethische Drang zur bleibenden Verbindung von selbst. Schon Sophies erste Worte bei der Begegnung mit Octavian deuten darauf hin: „Ich bin Euer Liebden sehr verbunden. Ich bin Euer Liebden in aller Ewigkeit verbunden." Hier gewinnt das Wort „verbunden", das zunächst als Höflichkeitsform gebraucht wird, unversehens eine viel tiefere Bedeutung, die ihre letzte Bestätigung erfährt in der Wendung des Schlußduetts: „. . . beieinand für alle Zeit und Ewigkeit". Mit dieser Formel wird die Gefahr des gegenseitigen Vergessens, die kurz vor dem Ende auftaucht, gebannt. Die Begegnung der beiden Liebenden ist mehr als eine abenteuerliche Episode. In ihrer Bereitschaft zur Ehe schließt sich der Kreis: die präexistente Verbundenheit der Seelen stellt sich aufs neue in der sozialen Lebensordnung her. So geht das Ewige ins Zeitliche ein, und das Zeitliche ist aufgenommen ins Ewige. Diese gegenseitige Durchdringung von Transzendenz und Immanenz fehlt in der Liebesszene Octavians mit der Marschallin im ersten Akt. Da gibt es in der Tat nur „ein immanentes erotisches Entzücken" (Staiger). Demgegenüber erhebt die Erinnerung der Seelen die Begegnung Octavians mit Sophie auf eine höhere Stufe, auf der das Ich nicht im Liebesrausch untergeht, sondern metaphysisch bestätigt wird [22]).

Ist das alles zu schwer für diese leichte „Komödie für Musik"? Wir glauben, daß sich ihr unnachahmlicher Reiz gerade aus der restlosen Auflösung aller Gedankenlast in der schwebenden Leichtigkeit der Sprache ergibt. Aber auch wenn der metaphysische Hintergrund zuweilen von der anmutigen Oberfläche verdeckt wird – er ist trotzdem vorhanden und spielt immer mit. Das gilt auch für die Gestalt des Octavian. Die musikalische Notwendigkeit, für seine Rolle eine Frauenstimme einzusetzen, hat zu Mißverständnissen über den Charakter dieses „jungen Herrn aus großem Haus" geführt. Gewiß, er ist (im ersten Akt) verwöhnt, verspielt und zeigt eine verdächtige Begabung für die abenteuerliche Unverbindlichkeit der Maskerade. Aber über dieser offenkundigen Anlage zum „Filou", in dem Ochs sein eigenes verjüngtes Spiegelbild erkennen will, darf doch der Reifeprozeß, den Octavian

[22]) Wir können also Grete Schaeder nicht zustimmen, die in Anlehnung an Hofmannsthals Briefkommentar die Begegnung Octavian-Sophie als „ein triebhaft-zufälliges Zusammenfinden" bezeichnet (S. 113). Das Motiv der Erinnerung an ein überwirkliches Erlebnis, in dem die Begegnung der Liebenden bereits vorweggenommen war, kommt in dem Opernbuch noch stärker zum Ausdruck. Dort fragt Octavian die Sophie: „Sag, ist dir nicht, daß irgendwo / in irgendeinem schönen Traum / das einmal schon so war?" ('Lustspiele' I, S. 457).

im zweiten Akt nach der Begegnung mit Sophie durchmacht, nicht vergessen werden. Von traumhafter Entrückung zur Tat fortschreitend, verwandelt er sich aus dem spielerischen „Buben" zum ritterlichen Jüngling und offenbart damit die tieferen Kräfte seiner Natur[23]). Im dritten Akt ist das Maskenspiel nicht mehr Selbstzweck, sondern moralisch gerechtfertigt als ein Mittel zur Entlarvung des Ochs. Das abenteuerliche Prinzip wird so gleichsam gegen die abenteuerliche Existenz gekehrt. Im Gange der Handlung enthüllt sich ein immer klareres und bestimmteres Bild von Octavians Persönlichkeit. Wir können daher E. Staiger nicht zustimmen, der die „hermaphroditischen" Züge seines Wesens betont und ihn mit dem Toren Claudio vergleichen will, weil er selber „ganz im Spielen verschiedener Leben" aufgehe. Die Entwicklung Octavians führt vielmehr aus der spielerischen Unverbindlichkeit in die Bereitschaft zur Bindung. Dies ist festzuhalten, obwohl es nach Hofmannsthals Worten „vielleicht im Zweifel" bleibt, ob diese Bindung stark genug ist, die Last der Wirklichkeit zu tragen. Die „schwere" Frage nach der Bewährung der Liebenden wird jedoch im Stück selbst begreiflicherweise nicht erhoben. Hier ist alles abgestellt auf das schwebende Glück im Augenblick der erfüllten Harmonie, das durch den Kontrast zu der ernsteren Lebensmelodie der Marschallin eine ironische Verklärung erfährt[24]).

Die Ironie des inneren Widerspruchs

Wir haben bisher unsere Aufmerksamkeit auf die zwei markanten Kontrastfiguren der Lustspiele konzentriert, den Abenteurer und die treue Frau. Damit wird aber nur das Kernstück der Konfiguration sichtbar gemacht. Wenn Hofmannsthal in dem bereits zitierten Brief an Strauß den 'Rosenkavalier' als ein „verkreuztes Doppelabenteuer" bezeichnet, so hat er damit

---

[23]) Auch Sophie zeigt im zweiten Akt eine mutige Entschlossenheit in der Auseinandersetzung mit dem Vater, die alles andere als anempfunden ist. Ihre entschiedene Weigerung, einen ungeliebten Mann zu heiraten, hebt sie sogar über die Marschallin hinaus, die sich in ihrer Jugend offenbar widerstandslos aus dem Kloster in eine Konventionsehe hat „kommandieren" lassen.

[24]) Dieser Kontrast dient dazu, die Gefahr einer sentimentalen Monotonie zu vermeiden. Das Stück klingt zwar mit dem Gefühlsüberschwang der Liebenden aus, aber der Geltungsanspruch ihrer Liebesseligkeit wird relativiert durch die im Alltag erworbene Lebensweisheit der Marschallin: „. . . mit dem fremden Mädel dort / wird er so glücklich sein, als wie halt Männer / das Glücklichsein verstehn" (S. 454). Hofmannsthal bezeichnet diese Mischung von Sentimentalität und Realismus als ein „Würzen des Sentimentalen durch ein widersprechendes Element". Er glaubt, daß eine solche Kombination ganz im Geist der Musik von Richard Strauß sei und führt als Beleg das „ironische, reizvolle Element in dem kleinen sentimentalen Schlußduettchen im 'Rosenkavalier'" an (Strauß, S. 330).

die Grundformel ausgesprochen, auf der – mit bestimmten Variationen – die Lustspiele aufgebaut sind. Denn von Anfang an ist die Polarität der zentralen Kontrastfiguren ausgeglichen durch die Einführung einer Gegenpolarität. Der einfache Gegensatz zwischen der abenteuerlich-männlichen und der sittlich-weiblichen Existenzform ist zum doppelten Gegensatz erweitert, in dem die Figuren mit umgekehrten Vorzeichen auftreten: Der Abenteurer findet sein Widerspiel und zugleich seine Ergänzung in der Gestalt des treuen Gatten. Die treue Frau ist in Kontrast und zugleich in Beziehung gesetzt zu dem koketten Mädchen [25]). In dem ursprünglichen Konfigurationsschema stehen der Abenteurer und die treue Frau in der Mitte, flankiert von dem koketten Mädchen und dem treuen Gatten. Es treten also zwei Paare auf, die Treulosen und die Treuen, deren Gegensatz die Widersprüchlichkeit des Daseins symbolisiert. Die Handlung ist gleichbedeutend mit einer Verlagerung der Bezüge. In 'Der Abenteurer und die Sängerin' und in 'Cristinas Heimreise' wird der Abenteurer aus der Verbindung mit dem (oder den) leichten Mädchen gelöst und in Beziehung gesetzt zu der treuen Frau. Der Kontakt zwischen der abenteuerlich-erotischen und der bürgerlich-ethischen Welt ist jedoch hier nur eine Episode. Der Brückenschlag gelingt nicht. Die „Lösung" läuft auf eine Bestätigung des ursprünglichen Dualismus hinaus. Denn die Verbindung der treuen Frau mit dem treuen Mann, die auf das abenteuerliche Zwischenspiel folgt, wird durch die Ausklammerung des abenteuerlich-erotischen Elements erkauft. Das Schwergewicht verlagert sich gegen den ethischen Flügel der Kräftegruppierung. Die Mitte bleibt leer. Sie wird besetzt erst im 'Rosenkavalier', und zwar auf Grund einer Konfiguration, die das Ergebnis einer interessanten Abwandlung des ursprünglichen Schemas darstellt. Wenn in 'Cristina' die Bezugsbildung vom erotischen Flügel über die Mitte hinweg nach dem ethischen Flügel verläuft (Antonia-Florindo, Florindo-Cristina, Cristina-Kapitän), so tritt im 'Rosenkavalier' eine Verlagerung der Beziehungen von beiden Extremen zur Mitte ein. Denn Octavian wird aus seinem Abenteuer mit der Marschallin und Sophie aus dem Eheprojekt mit Ochs gelöst, damit sie den Einklang der ethisch-erotischen Kräfte in ihrer Verbindung verwirklichen können.

Wie bereits ausgeführt, war *eine* Voraussetzung für diese Synthese die Vereinigung abenteuerlicher und ethischer Züge in Octavian. Dieser Vorgang der Vermischung polarer Elemente ist jedoch keineswegs auf die Komposition einer Figur beschränkt. Hier erreicht vielmehr eine Entwicklung ihren Abschluß, die schon in 'Cristina' sichtbar wird und im 'Rosenkavalier' zu einer inneren Umschichtung der Gestalten und ihrer Beziehungen zueinander führt. Wenn wir zunächst die Wandlung in der Komposition der männ-

[25]) Dieser Typ kann in verschiedenen Variationen erscheinen; so etwa die Redegonda und Marfisa Corticelli in 'Der Abenteurer und die Sängerin', oder Antonia und Teresia in 'Cristinas Heimreise'.

lichen Kontrastfiguren (Abenteurer-Gatte) verfolgen, so zeigt sich, daß nach dem 'Abenteurer' ein wechselseitiger Austausch der erotischen und ethischen Elemente eintritt. Die Gestalten verlieren ihre repräsentative Eindeutigkeit und nehmen die Polarität des Daseins in sich auf. So entsteht (neben dem ironischen Verhältnis der Figuren zueinander) eine Ironie des inneren Widerspruchs, die entweder zur Synthese oder zum Paradox weitergeführt wird. Das zeigt sich vor allem an der Entwicklung der Abenteurergestalt. Der Baron (im 'Abenteurer') ist noch ganz bestimmt durch die konsequente Haltung des Abenteurertyps. Als d e r Treulose hat er grundsätzlich kein Verhältnis zum Ethischen. Florindo ist gewiß nicht treuer als der Baron. Seine Lebensführung ist durchaus abenteuerlich. Aber seine Lebensphilosophie steht im Zeichen einer abenteuerlichen Ambivalenz. Denn auf der einen Seite verkündet er die Seligkeit des erotischen Rausches, und auf der anderen Seite preist er das Glück der ehelichen Treue. Wenn dieser „deliziöse Herr Florindo" zwischen zwei Abenteuern die Gelegenheit benutzt, mit Tränen naiver Sentimentalität in den Augen die Heiligkeit der Ehe zu predigen, so tritt damit die Ironie des inneren Widerspruchs voll zutage. Es zeigt sich jedoch, daß dieser ironische Schwebezustand gleichsam ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur Synthese darstellt. Denn in Octavian, dem potentiellen Abenteurer des 'Rosenkavaliers', löst sich der ironische Widerspruch im harmonischen Ausgleich zwischen beiden Polen: Octavian tut, was Florindo predigt; er heiratet und verbindet damit Seligkeit und Treue. Mit ihm erreicht die stufenweise Verwandlung des Abenteurers ihren Abschluß.

Hand in Hand mit der Verwandlung des Abenteurers zum Gatten geht die Verwandlung des Gatten zum Abenteurer. Durch diese dialektische Vertauschung der Positionen wird die Tendenz zur Synthese ausgeglichen. Denn die Darstellung der erotisch-ethischen Einheit in der Mitte des Sozialen darf nicht durch die Preisgabe der sozialen Mannigfaltigkeit erkauft werden. Das Strukturgesetz des inneren Ausgleichs ist bereits in 'Cristina' wirksam. In dem gleichen Maße, in dem hier der Abenteurer Florindo durch seine Lobpreisung der Ehe in ein ironisches Verhältnis zum Ethischen tritt, wird der Kapitän, als Repräsentant des Ehemanns, in Beziehung zum Abenteuerlichen gesetzt. Freilich erscheint er nicht als erotischer, sondern als exotischer Abenteurer, der sich „fünfundzwanzig geschlagene Jahre" irgendwo in der Südsee „unter halben und ganzen Bestien herumgetrieben" hat (S. 112) und nun heimkehrt und ein unbescholtenes Frauenzimmer ehelichen will. Obwohl hier das Abenteuerliche nur als Hintergrund und als Motivierung für den Entschluß zur Ehe dient, stellt es doch ein neues und zukunftsträchtiges Element in der Komposition des Gattentyps dar. Ein Blick zurück auf Lorenzo Venier, den Repräsentanten des Ehemanns in 'Der Abenteurer und die Sängerin', zeigt, daß er, der leicht Geängstigte, leicht Verwundbare, der

sich schon als Kind entsetzte, „wenn das Gemeine mit aufgerissenen Medusenaugen aus dem Gebüsch des Lebens“ (S. 224) auf ihn sah, keinerlei Verhältnis zum Abenteuerlichen hat. Die Abenteuerlichkeit der Liebe und des Todes ist in diesem Stück vielmehr auf den Baron konzentriert. Diese Verbindung ist in 'Cristinas Heimreise' gelöst und auf Florindo und den Kapitän verteilt. Florindo, das Genie der erotischen Seligkeit, hat kein Verhältnis zu der Drohung des Todes. Die Erzählungen des Kapitäns dagegen sind beherrscht von seinen lebensgefährlichen Abenteuern mit malayischen Seeräubern. Es erweist sich also, daß die Aufspaltung der Abenteurergestalt, die im 'Rosenkavalier' voll sichtbar wird, bereits in 'Cristina' einsetzt und ihre Entsprechung findet in der Aufteilung der Ehemannsfigur. Wenn im 'Abenteurer' der Baron und Venier noch als in sich geschlossene Repräsentanten konfrontiert werden, so ist in 'Cristina' durch den wechselseitigen Austausch antithetischer Elemente ein Ausgleich vollzogen. Florindo und der Kapitän sind beide Abenteurer (nur jeder auf seine Art), und beide haben zugleich ein Verhältnis zur Ehe, sei es ein ironisches oder ein echtes.

Auch dieser Schwebezustand wird im 'Rosenkavalier' aufgehoben durch die Vereinigung von Abenteurer und Ehemann in Octavian. Wieder folgt Hofmannsthal dem Strukturgesetz des dialektischen Ausgleichs: in dem Augenblick, in dem der Abenteurer ein echtes Verhältnis zur Ehe gewinnt, tritt der Gatte in ein paradoxes Verhältnis zu ihr. Damit ist die Rolle des Ochs in der Konfiguration des 'Rosenkavaliers' bezeichnet. Hat sich mit Octavian der Abenteurer in den Gatten verwandelt, so erscheint in Ochs der zum Abenteurer verwandelte Gatte – oder vielmehr Bräutigam. Der Entschluß des Ochs zur Heirat ist paradox, weil er gar nicht daran denkt, seine abenteuerliche Lebensweise aufzugeben. In ihm tritt ein Bräutigam auf, der gerade das Gegenteil ist von dem, was er eigentlich sein sollte. Während Octavians Ehe die Synthese der erotischen und ethischen Kräfte verheißt, wäre die Ehe des Ochs notwendigerweise ein Widerspruch in sich selbst. Denn er hat die hohe Gabe des erotischen Zaubers und der faszinierenden Liebenswürdigkeit, die die ursprüngliche Abenteurerfigur auszeichnet, verloren. Der Glanz des Abenteurertums ist auf Octavian übergegangen, und für Ochs ist nur eine saftige Sinnlichkeit übriggeblieben, die ihn der untermenschlichen, göttlich-animalischen Lebensstufe des Fauns zuordnet. Als mythischer Repräsentant der erotisch-elementaren Triebwelt erfaßt er die Fülle des Vitalen in dem abenteuerlichen Rhythmus von Rausch und Wechsel. Aber diese zeitlose Existenzform im orgiastischen Moment, die ursprünglich als abenteuerlicher Lebensstil ein ernster Versuch zur Bewältigung des Daseins war, wirkt hier in ihrer Beschränkung auf die niedere Sinnlichkeit komisch. Die Widerlegung des Abenteurers durch seine Konfrontierung mit der Vergangenheit, ein Hauptmotiv im 'Abenteurer' und in 'Cristina', wird im dritten Akt des 'Rosenkavaliers' zur schwankhaften Entlarvung des

paradoxen Bräutigams, die zugleich starke ethische Akzente hat. Erst hier, in seiner niederen Erscheinungsform, wird der Abenteurer, wenn nicht bestraft, so doch moralisch bloßgestellt. Die spielerische Unverbindlichkeit des abenteuerlichen Lebens wird nicht nur dem Gelächter preisgegeben, sondern zugleich dem nüchternen Licht bürgerlicher Rechtlichkeit ausgesetzt und als polizeilich verdächtig erkannt. Damit hat die Überwindung des abenteuerlichen Lebensideals in Hofmannsthals Lustspielen ihren Abschluß erreicht.

Was die weibliche Figur angeht, so haben wir bereits die Entwicklung der treuen Frau verfolgt. Ähnlich wie im Falle des Abenteurertyps war hier eine stufenweise Verjüngung und Entlastung festzustellen. Aus der komplexen Persönlichkeit der tief in die Widersprüchlichkeit des Lebens verstrickten Sängerin löst sich die reine Mädchengestalt, in deren Einfalt sich der Reiz der Anmut und die Kraft der Tugend verbinden. Während Cristina durch ihre Begegnung mit Florindo noch in Gefahr gerät, innerlich zerbrochen zu werden, bleibt Sophie vor jeder ernsten Bedrohung durch das Leben bewahrt. Sie vollzieht den Übergang vom Mädchenstand zur Ehe ohne Bruch (allerdings auch ohne Läuterung durch den Schmerz). Die Schwere des Daseins ist in ihrer Verbindung mit Octavian völlig gelöst. Da aber in den Lustspielen die menschliche Mannigfaltigkeit dargestellt werden soll, so muß das Leiden an der Widersprüchlichkeit des Lebens an einem anderen Ort der Konfiguration zum Ausdruck kommen. Hofmannsthal weist diese Aufgabe einer Figur zu, die nach dem ursprünglichen Schema am wenigsten dafür geeignet scheint, nämlich dem koketten Mädchen. Die Repräsentanten dieses Typs im 'Abenteurer' (die Redegonda und Marfisa Corticelli) sind noch ohne tiefere Bedeutung und gehen ganz in ihrer Funktion auf, „niedere Lebensmasken" darzustellen. Aber schon Antonia in 'Cristina' ist ausgezeichnet durch eine innere Problematik, die ihr eine persönliche Prägung verleiht. Denn sie, die im Personenverzeichnis ausdrücklich eingeführt wird als „eine leichtfertige Person", gerät durch ihre Anhänglichkeit an den unbeständigen Florindo in einen ironischen Gegensatz zu sich selbst. Die Treulose wird sich selber untreu durch ihren Hang zur Treue – und leidet an diesem inneren Widerspruch. In ihrem Ungenügen an dem momentanen erotischen Rausch, in ihrem Drang, den Geliebten festzuhalten, verrät sich ein Bedürfnis nach sittlicher Lebensordnung. In 'Cristina' findet also zwischen den weiblichen Kontrastfiguren ein ähnlicher Austausch polarer Elemente statt, wie wir ihn im Falle der männlichen Charaktere (Florindo-Kapitän) beobachten konnten. Während in der „leichtfertigen" Antonia durch ihre Begegnung mit Florindo die Sehnsucht nach der dauernden Gemeinschaft erwacht, gerät die aus der festgefügten Welt bäuerlicher Sitte kommende Cristina durch den gleichen Mann in die Gefahrenzone abenteuerlich-spielerischer Unverbindlichkeit. Antonias Sehnsucht nach dem Bleibenden öffnet

ihr den Blick für die Problematik der Zeit und gibt sie dem Schmerz über die Vergänglichkeit preis. Im Gegensatz zu Florindo, der seinem früheren Liebesverhältnis mit ihr keine einzige Träne nachweint, leidet sie darunter, „daß es vorbei ist damit" (S. 110). Ihr Leiden an der Vergänglichkeit erhebt sie jedoch über die zeitlosen Masken des niederen Lebens und verleiht ihr einen Schein menschlicher Würde.

Damit war die Voraussetzung geschaffen für die Konzeption einer Figur, in der die ironische Widersprüchlichkeit ins Paradoxe gesteigert – und schließlich durch eine religiös fundierte Resignation überwunden wird: Wir meinen die Marschallin. Wenn Hofmannsthal in dem Geleitwort zum 'Rosenkavalier' von der „außerordentlichen, manchmal fast demütigen Einfachheit"[26]) ihres Wesens gesprochen hat, so dürfen doch die frappierenden Gegensätze in ihrer Lebenshaltung nicht übersehen werden. Ihr Verhältnis zur Treue ist so vielschichtig, daß man es als doppeltes Paradox bezeichnen könnte. Ähnlich wie Ochs, der als Bräutigam auftritt, obwohl er das Gegenteil verkörpert, erscheint die Marschallin gleich in der ersten Szene in einer Situation des eklatanten Widerspruchs zu ihrer sozialen Existenz als verheiratete Frau. Obwohl sie einen Sinn für das Ethische hat, ist sie, die ihrem (freilich ungeliebten) Gatten zur Treue verpflichtet wäre, ihm dennoch mit Octavian untreu und erweist damit ihre Neigung zu abenteuerlicher Erotik. Aber im Gegensatz zu Ochs ist die frivol-melancholische Abenteurerin doch wiederum fähig, dem Geliebten „in der richtigen Weis" die Treue zu halten, das heißt, auf ihn zu verzichten und ihm zu vergeben um seiner Liebe zu Sophie willen. Wo sie unter dem Gebot der Treue steht, ist sie untreu, aber in ihrer Treulosigkeit übt sie die höchste selbstlose Form der Treue. Diese paradoxe Haltung spiegelt die Widersprüchlichkeit des Lebens, die der Marschallin eine menschliche Erfüllung in der Harmonie von Liebe und Treue verwehrt. Sie, die noch mehr als Antonia unter dem Schatten des Alters leidet, ist von der Seligkeit des jungen Paares ausgeschlossen, für das sich Zeit und Ewigkeit in der reinen Gegenwart verbinden. Statt dessen muß sie „die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren" (S. 333). Das Vergänglichkeitsmotiv, das sowohl im 'Abenteurer' als auch in 'Cristina' mitklang, entfaltet sich hier zu einer großen Melodie von gefaßter Trauer. Gefaßt – denn der ungebändigte Schmerz über die verrinnende Zeit, der aus Hofmannsthals früher Lyrik spricht, ist hier gestillt durch die fromme Ergebung in den Willen Gottes. So wird die Schwere des Daseins den Liebenden von den Schultern genommen und der Marschallin auferlegt, ohne daß sie darum zur tragischen Figur würde. Unter der Last des Lebens findet sie die Kraft zu innerer Läuterung. Die Widersprüche ihrer Existenz lösen sich durch den Akt der Selbstüberwindung in der weisen Einfalt des Alters, die der naiven

[26]) Die neue Rundschau. 1949, S. 393.

Einfalt der Jugend an die Seite tritt. Indem sie den Reizen der Erotik entsagt, erschließt sich ihr die Erfüllung ihres Lebens in der asketischen Ethik selbstloser Güte. Im Gutsein und Guttun findet sie die ihr gemäße Form des Bleibenden im Rinnen der Zeit, die nun nicht mehr als dämonisch-verzehrende Gewalt, sondern als notwendiger Bestandteil der göttlichen Weltordnung erscheint. So ist durch die kunstvolle Konfiguration am Ende des 'Rosenkavaliers' die Verworrenheit des Lebens aufgehoben in einer Ordnung von polarer Harmonie: Die elementare Gewalt des heidnischen Eros (Ochs) wird im Gleichgewicht gehalten durch die Selbstlosigkeit christlicher Caritas (Marschallin), so daß sich in der Mitte des Kräftefeldes die glückliche Synthese von Eros und Ethos in den beiden Liebenden darstellen kann.

Wir verdanken diese Leistung dramatischer Gruppierung einem jener begnadeten Augenblicke, in denen es Hofmannsthal gegeben war, die „Eintracht des Lebendigen" ohne Bruch und ohne bitteren Rest zu beschwören. Kurz vor dem ersten Weltkrieg geschrieben, ist der 'Rosenkavalier' eines der letzten Stücke, in denen dieses Wagnis voll gelang. Der Zusammenbruch einer Welt, seiner Welt, der darauf folgte, machte es Hofmannsthal immer schwerer, jenes Leichte zu gestalten, in dem die Schwere des Lebens aufgelöst ist. Es ist daher kein Zufall, daß der nach dem Krieg veröffentlichte 'Schwierige' einen Grenzfall der Komödie darstellt, der sich hart an jener Linie ereignet, an der das Komische ins Tragische umschlägt.

HEINE IN DER HISPANISCHEN WELT

Von Udo Rukser (Quillota, Chile)

Für Enrique Espinoza

„Quien es Heine, quien el hombre que funda escuela en Alemania, se populariza en Francia, penetra en Inglaterra, invade Rusia, se hace traducir en el Japón y viene ejercer irresistible propaganda en America y España?"

Manuel Gonzalez Prada (1886)

(„Wer ist Heine, dieser Mensch, der in Deutschland Schule macht, in Frankreich bekannt wird, in England Fuß faßt, in Rußland eindringt, in Japan sogar übersetzt wird und in Amerika und Spanien unwiderstehliche Anziehungskraft ausübt?")

I

Was bedeutet Heine für die hispanische Welt und wie steht es mit der von dem Peruaner Gonzalez Prada behaupteten Anziehungskraft? In dieser Frage steckt die viel allgemeinere, aber zu wenig beachtete: was bedeuten die Leistungen in einer der großen Literaturen für eine andere, für die Entwicklung der dichterischen Sprache, für die Erneuerung der Formen, und wie findet der Austausch der großen Anregungen zwischen den Literaturen statt? Die Beziehung der spanischen Welt zu Heine gibt uns hierüber wertvolle Aufschlüsse.

Als Heine Anfang der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts seine ersten Gedichte veröffentlichte und damit ein neuer Abschnitt für die deutsche Lyrik begann, war die Literatur und das geistige Leben der spanisch sprechenden Völker nach einer großen Entwicklung auf dem tiefsten Punkte angelangt. Das europäische Spanien wie das spanische Amerika waren in ihre schwerste Daseinskrise verstrickt, die sich aus der schmerzhaften Liquidierung der napoleonischen Ära herschrieb. Eine spanische Literatur gab es damals kaum; sie mußte von Grund aus neu geschaffen werden, was praktisch die Kräfte des ganzen vorigen Jahrhunderts in Anspruch nahm. In diesen Erneuerungsprozeß, dessen Ergebnis, wie es heute vor unsern

Augen entsteht, allgemeine Bewunderung verdient, sind von außen bedeutende Kräfte eingeflossen, welche die spanischen Völker auf ihre Weise verarbeitet haben. Die französische wie die deutsche, die englische wie die russische Literatur haben die spanische auf vielfache Weise angeregt, mitunter gleichzeitig, mitunter nacheinander oder sich überschneidend, so daß sich dem Rückblickenden ein dichtes Netz literarischer Beziehungen zeigt, das unentwirrbar scheint. Unter den Dichtern, die während dieses Erneuerungsprozesses für die spanische Literatur bedeutungsvoll geworden sind, nimmt Heine einen wichtigen Platz ein. Dafür soll hier der Nachweis erbracht werden, indem wir in dem Gewebe der neueren spanischen Literatur diejenigen Fäden sichtbar zu machen suchen, die zu Heine hinführen.

Hierfür kann es uns nicht genügen, hier und da aus der spanischen Literatur-Geschichte Stücke herauszuschneiden, die sich auf Heine beziehen, oder einigen seiner charakteristischen Züge nachzugehen, die man vielleicht übernommen hat. Die Bedeutung eines ausländischen Dichters für eine andere Literatur läßt sich nur ermessen, wenn man die Wirkung einer solchen Begegnung aus der Situation und dem organischen Werden dieser Literatur entwickelt. Man muß also den Vorgang einmal auf die andere Literatur als eine Einheit beziehen, andererseits die besonderen Umstände und Bedingtheiten beachten, die bestanden, als man sich mit diesem Dichter beschäftigte. Wir haben uns daher zunächst ein Bild davon zu machen, wie das Schicksal der spanischen Literatur im 19. Jahrhundert gewesen ist. Dabei fassen wir die Literatur Spaniens und des spanischen Amerika nach Möglichkeit zusammen, ein Verfahren, das trotz der großen Unterschiede aus historischen und soziologischen Gründen durch die Wechselwirkung gerechtfertigt wird, in der diese Literaturen dank der gemeinsamen Sprache immer gestanden haben.

II

Spanien hat seine große Zeit im 16. und 17. Jahrhundert gehabt, seit 1700 befand es sich in der Dekadenz, die schließlich in der napoleonischen Zeit zur völligen Sterilität wurde. Die scholastische Tradition und der klerikale Absolutismus ließen keine neuen Kräfte aufkommen, so daß es zum politischen, moralischen und kulturellen Bankrott kam. In den zwanziger Jahren, als Heines Stern aufging, herrschte in Spanien die bigott-brutale Despotie Fernandos VII.; es war, wie M. Menendez Pelayo sagt, „eine Periode absoluten Schweigens, nicht nur für die politische Presse, sondern sogar auch für die Literatur“ [1]).

Was es an Talenten gab, war ausgewandert, ja wir dürfen sagen, daß damals die spanische Literatur außer Landes war. In Paris und London trafen sich die spanischen Emigranten mit ihren Leidensgefährten aus Süd-

[1]) In: ‘Estudios y Discursos’.

amerika; dort lernten sie die neueren europäischen Literaturen kennen, die ihnen die heimische Zensur vorenthalten hatte. So wurden sie auch mit der Romantik in ihren verschiedenen Formen bekannt und ergaben sich ihr mit dem Enthusiasmus der Entdeckerfreude. Die Begegnung mit Byron, Goethe, Victor Hugo, Musset, Lamartine, George Sand usw. war für diese Emigranten nicht nur ein literarisches Ereignis, sondern das Erlebnis der Freiheit, da sich ja die Romantik als den Liberalismus in der Literatur verstand. Aus der Befreiung von dem Druck der sterilen Tradition und dem Gewissenszwang der Orthodoxie erwuchs ihnen ein mächtiger Impuls, der sich im Laufe der Jahrzehnte mehrfach erneuerte.

Für das spanische Amerika gilt das vielleicht noch in erhöhtem Maße; denn bis 1800 hatte es kaum ein kulturelles Leben gekannt, das nicht kirchlich gewesen wäre. Man lebte gewissermaßen von den Brosamen, die von Spaniens Tische fielen. Von ganz wenigen, allerdings wichtigen Ausnahmen abgesehen, hatte es bis dahin kaum eine eigene Literatur gehabt, die diesen Namen verdiente. Es mußte also ganz von vorn anfangen, während Spanien doch wenigstens von dem Bewußtsein einer großen Vergangenheit zehren konnte. Von dieser wollten aber die Südamerikaner absolut nichts mehr wissen; der Haß auf den spanischen Unterdrücker war so groß, daß man am liebsten auch der Sprache abgeschworen hätte. Man sah sich also nach anderen Lehrmeistern um und wählte Frankreich, das sich dem revolutionären Latein-Amerika durch seine politische Radikalität empfahl. Während die Beziehung der Spanier zu Paris einer Vernunftehe zu vergleichen ist, war die Südamerikas eine blinde Leidenschaft – ein Unterschied, der sich in beiden Bereichen bis heute bemerkbar macht.

Paris war damals die einzigartige Metropole mit einem unvergleichlichen kulturellen Leben. Dort kam alles zusammen; französisch war die internationale Sprache aller Gebildeten und so wurde einem Teil der Welt dort auch die neuere deutsche Dichtung und Literatur vermittelt. So lernten auch die Emigranten aus Spanien und Südamerika mit der Romantik die deutsche Literatur kennen, und zwar durch französische Übersetzungen; diese haben – und das kann man nicht wichtig genug nehmen – bis Ende des Jahrhunderts ihre große Bedeutung für die Vermittlung gehabt, so daß lange Zeit die spanischen Ausgaben deutscher Werke nach französischen Übersetzungen gearbeitet waren [2]).

Bei dem großen Einfluß, den Frankreich damals in kulturellen Dingen

---

[2]) Art. Farinelli übertreibt jedoch etwas, wenn er sagt, daß „Spanien, selbst in unserem Jahrhundert (d. h. dem XIX), Deutschland bloß im Spiegel des Staëlschen Werks gesehen, die Urteile der geistreichen Französin ohne weitere Prüfung und Kritik, ohne eine eigene Anschauung des Besprochenen zu gewinnen, als unfehlbares Dogma angenommen habe". (Deutschlands und Spaniens literarische Beziehungen) in Zeitschrift für vergl. Literatur-Geschichte N. F. Bd. 8, S. 371.

auf Spanien hatte, ist es merkwürdig, daß auf literarischem Gebiet die Entwicklung in beiden Ländern verschieden verlief. Denn auch Frankreich nahm entscheidende Anregungen von Deutschland auf, und ebenso wie in Spanien war dort eine neue Lyrik erst möglich, nachdem die Alleinherrschaft und Starrheit des Alexandriners gebrochen, die Rhetorik des Klassizismus überwunden und die Emphase der Deklamation der Zartheit und Modulationsfähigkeit einer dichterischen Sprache gewichen war, die das Seelische aussprechen konnte, ohne es zu rationalisieren und zu schematisieren. Auf diesem Weg zur intimen Dichtung hat die Romantik die Mittel geliefert, um die alten Konventionen zu überwinden, sowohl in Spanien wie in Frankreich. Doch war hier der Weg raffinierter, umständlicher, graziöser als in Spanien, wo die Entwicklung gradliniger ist, weil sie vor allem auf Lied und Ballade beruht und die Volksdichtung zu nutzen weiß. In der Dichtung trennen sich also die Wege beider Länder und treffen sich erst wieder gegen Ende des Jahrhunderts.

Da man von deutscher Literatur wenig wußte, so sah man sie zunächst nur als Ganzes in vagen Umrissen, oder vielmehr, man nahm ihren romantischen Teil für das Ganze. Als 1834 der 'Moro exposito' des Duque de Rivas erschien, schrieb Antonio Alcalá Galianoa dazu eine Vorrede, die als Manifest der spanischen Romantik gilt. Da wird Deutschland zur Heimat der Romantik erklärt: „. . . in Deutschland und andern nordischen Völkern ist die 'romantische' Poesie heimisch. Sobald die Deutschen in der europäischen Literatur auftraten, hat es eine fast allgemeine Revolution in Sachen des Geschmacks und der Literatur gegeben . . ." Das war eine wichtige Erkenntnis, aber bis man zur Quelle, zur deutschen Dichtung selber vordrang, vergingen noch Jahrzehnte.

Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung der spanischen Romantik in ihren verschiedenen Formen und Phasen darzulegen; hier muß die Behauptung genügen, daß der von der deutschen Romantik ausgehende Impuls nachhaltig war und die spanische Literatur des vorigen Jahrhunderts in wesentlichen Zügen bestimmt hat.

III

Während man so Goethe, Schiller, die Brüder Schlegel, ja E. Th. A. Hoffmann und Kotzebue in meist fragwürdigen Übersetzungen kennenlernte, scheint man Heine zunächst übersehen zu haben, obwohl Mme. Cornu in ihrem wichtigen Balladenbuch von 1841 seine Dichtung verständnisvoll charakterisiert hatte. Das ist um so merkwürdiger, als die Möglichkeiten eines persönlichen Kontaktes ausgezeichnet waren. Heine lebte seit 1831 in Paris, war dort eine wichtige Figur, berühmt als Dichter, anerkannt als Publizist, eine Art von Gewährsmann für deutsche Literatur und Politik.

Eng befreundet mit Balzac[3]), Berlioz, Gautier, George Sand, Alfred de Musset und zeitweise auch mit Victor Hugo, genoß er in den literarisch interessierten Kreisen eine Popularität, welche die Emigranten aus Spanien und Amerika hätte anziehen müssen. Aber es scheint sich keine persönliche Beziehung ergeben zu haben. Wir können nicht einmal feststellen, ob diese Emigranten ihn damals gelesen haben. Ein so wichtiges und damals aktuelles Buch wie Heines 'De l'Allemagne' mit dem fesselnden Bericht über die „Romantische Schule", erschienen in Paris 1835, wird meines Wissens weder in spanischen Zeitschriften, noch in Büchern oder Essays erwähnt. Erstaunlich genug, weil doch gerade damals das Interesse für deutsche Literatur und besonders die der Romantik erwachte.

Jedenfalls ist es schwer zu sagen, was man damals in der spanischen Welt von Heine wußte; wahrscheinlich ist es mehr, als wir heute annehmen. Das wird sich erst beurteilen lassen, wenn die spanischen Zeitschriften, Briefe und Tagesaufsätze der dreißiger und vierziger Jahre daraufhin genauer geprüft sind[4]). Die Hindernisse waren schließlich groß genug. Wer aus der spanischen Welt kam, hatte, auf Schulen und Universitäten in einer verjährten Tradition erzogen, nur eine entartete Scholastik und armselige Silbenstecherei kennengelernt. Wer so in „spanische Stiefel geschnürt" war, konnte unmöglich an der souveränen Freiheit und Ironie Heines Gefallen finden; das war erst möglich, nachdem die spanische Welt in einem gewissen Grade europäisiert und säkularisiert war.

Schließlich war auch durch die langen Jahre der Sterilität die Sprache verknöchert; es fehlte ihr die Geschmeidigkeit und Feinheit, weil man allzu lange nur den rhetorischen Pomp mit seinen langen schwülstigen Perioden gepflegt hatte. Wer daher kam, mußte die Einfachheit der Heineschen Diktion zunächst für undichterisch halten.

Ebenso hemmend war die Einstellung zur Lyrik überhaupt. Die spanische Prosodie war mit der Zeit immer strenger, immer akademischer geworden. Der Vers hatte seit Jahrhunderten seine feste Anzahl von Silben, die Strophe ihren bestimmten Bau. Daran durfte nicht gerüttelt werden. Zwar gab dies dem Strophenbau eine große Festigkeit, aber damit beengte man den Ausdruck und nahm dem Dichter alle Freiheit. Im 18. Jahrhundert war über dieser korrekten Anwendung der Schemata die Musikalität des Verses verlorengegangen, die noch im goldenen Zeitalter alles belebte, und man konnte

[3]) Balzac sagt in der Widmung eines Buches an Heine: „a vous qui représentez à Paris l'esprit et la poésie de l'Allemagne."

[4]) Franz Schneider hat z. B. für den Aufsatz von Emilio Castelar 'Helena considerada como simbolo del arte clásico' – Revista de ambos mundos, 1854 – Heines 'Doktor Faust – ein Tanzpoem' – Revue des deux Mondes, 1852 – als Quelle nachgewiesen; vgl. 'Goethe, Heine und Emilio Castelar' in: Philological Quarterly, Vol. VII No. 4. In den Briefen jener Zeit finden wir gelegentlich Heines Namen, aber nicht mehr, keine Würdigung.

mit ihr auch dann nichts anfangen, als sie in fremder Sprache in Erscheinung trat. Man mußte also erst ein anderes Verhältnis zur Lyrik gewinnen, ehe man die Dichtung der deutschen Romantik wirklich verstehen und sich schöpferisch aneignen konnte.

Dazu war die unmittelbare Fühlung mit dem deutschen Geistesleben eine wichtige Voraussetzung, und die ergab sich erst, als um die Mitte des Jahrhunderts gebildete Spanier anfingen, nach Deutschland zu gehen, um dort Literatur und Philosophie zu studieren. Gleichzeitig wurde man auf Goethe aufmerksam, besonders auf seine Balladen. Dies war der erste Schritt zur Annäherung an die deutsche Dichtung und damit war das Eis gebrochen.

Sobald man anfing sich umzusehen, mußte man nun auch Heine entdecken, und in der Tat finden sich bald die Spuren davon. 1842 ging Julian Sanz del Rio als einer der ersten Wissenschaftler zum Studium nach Deutschland und veröffentlichte im gleichen Jahre in der 'Revista de España y del Estranjero' (Bd I, S. 203) einen Bericht über die Entwicklung Deutschlands seit der französischen Revolution; er gab da auch eine kurze Schilderung vom „Jungen Deutschland". Etwa gleichzeitig erschien die erste Übersetzung eines Heineschen Gedichtes, die ich habe finden können, in einer Madrider Theaterzeitung: 'El Pasatiempo' (vom 4. 8. 1842) von Pedro de Madrazo; es ist das Gedicht 'Und wüßtens die Blumen, die kleinen', auf spanisch 'Solo ella lo sabe . . .'

IV

Diese ersten Kontakte bleiben jedoch zunächst ohne weitere Wirkung. Eine echte Initialzündung wurde erst nach weiteren zehn Jahren durch einen dafür besonders begabten Mann hergestellt. In den fünfziger Jahren ging der Dichter Eulogio Florentino Sanz (1825–1881) als Legations-Sekretär nach Berlin, lernte dort deutsch und begann Heinesche Gedichte nach dem Original, nicht nach französischen Übertragungen, zu übersetzen. 1857 veröffentlichte er in der Madrider Zeitschrift 'El Museo Universal' (vom 15. Mai) fünfzehn Gedichte aus dem 'Intermezzo' auf spanisch [5]). Diese ersten Übertragungen sind erstaunlich gut gelungen; sie sind, wie Enrique Diez Canedo [6]) sagt, so vom Geist Heines durchdrungen, daß sie eine glückliche Wiedergabe Heines in spanischer Form sind. Mit E. F. Sanz hält Heine seinen Einzug in die spanische Lyrik und sein 'Intermezzo' erfreut sich seitdem bis heute großer Beliebtheit in der hispanischen Welt.

---

[5]) Es sind u. a. die Gedichte: 'Du bist wie eine Blume', 'Ich hab im Traum geweinet', 'Vergiftet sind meine Lieder', 'Du hast Diamanten und Perlen', 'Wenn zwei voneinander scheiden' usw.

[6]) 'Heine. Paginas escogidas', Madrid 1918, S. 482. Die französischen Übersetzungen Heinescher Gedichte sind in jenen Jahren meist in Prosa gemacht!

Der entscheidende Vermittler zwischen Heine und Gustavo Adolfo Becquer, dem größten spanischen Lyriker des vorigen Jahrhunderts, scheint weniger E. F. Sanz als vielmehr Augusto Ferrán y Formés gewesen zu sein. Er ging 1855 Studien halber nach München, lernte dort die deutsche Literatur kennen und begeisterte sich an Heine. 1859 kam er nach Spanien zurück und begann eine Zeitschrift 'El Sabado' herauszugeben, durch die er die deutsche Literatur in seinem Vaterlande bekanntmachen wollte [7]). Er war ein enger Freund von Becquer; nach mündlicher Überlieferung in der Familie hat Ferrán, der vorzüglich deutsch konnte, seinem Freunde die deutschen Dichter nahe gebracht, vor allem Goethe und Heine [8]). Daß Ferrán sich intensiv mit Heine beschäftigt hat, ergibt sich aus seinen Arbeiten, die gesammelt als 'Obras completas' [9]) erschienen sind. Da findet sich eine ganze Anzahl von Übersetzungen und Nachdichtungen. Viel eindrucksvoller aber ist, daß diese gesammelten Arbeiten durchweg an Heine orientiert sind. Der erste Teil enthält volkstümliche coplas, die Ferrán gesammelt hat – wenn es sich nicht um eine der damals üblichen liebenswürdigen Täuschungen handelt, daß er eigene Arbeiten für Volkslieder ausgegeben haben sollte. Wie es damit auch stehe, von diesen coplas haben viele durchaus Heineschen Charakter [10]). Nicht weniger gilt das für die Gedichte, die er als seine eigenen bezeichnet hat, und schließlich auch für das merkwürdige Prosastück, das den Titel 'Una inspiración alemana' trägt; es sollte Inspiración heineana heißen, denn es ist ersichtlich ein Versuch, Heines 'Reisebilder' oder die 'Harzreise' nachzuahmen. Der ganze Band ist also auf Heine hin orientiert. Ferrán deutet selbst darauf hin; er schreibt nämlich im Vorwort, gewissermaßen entschuldigend, daß er vielleicht dem spanischen Charakter der Volkslieder nicht gerecht geworden sei: das liege an seiner Vorliebe für deutsche Lieder, vor allem die von Heinrich Heine [11]).

Welchen Anteil G. A. Becquer, der Erneuerer der spanischen Lyrik, an diesen vom Heineschen Geiste durchtränkten Dichtungen genommen hat, sehen wir sowohl an dem Vorwort, daß er dazu geschrieben hat, wie auch an der Rezension, die er darüber veröffentlicht hat [12]). Dort hat er auf das

[7]) Es war mir weder in Madrid noch in Barcelona möglich, diese wahrscheinlich kurzlebige Zeitschrift in den Bibliotheken aufzutreiben.

[8]) Dazu neuerdings Alejo Hernandez, Becquer y Heine, Madrid 1946.

[9]) Obras completas, Madrid s. a. La España Moderna.

[10]) z. B. „Yo me arrimé a un pino verde / por ver si me consolaba; / y el pino, como era verde, / de verme llorar, lloraba." (Ich ging zum Fichtenbaum, ob er mich trösten könne; aber die grüne Fichte, als sie mich weinen sah, begann zu weinen . . .)

[11]) „Si me he separado algunas veces del caracter peculiar de este género de poesias, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles." (Obras S. 29/30.)

[12]) 1861 in der Zeitschrift 'El Contemporaneo'.

Neuartige dieser Dichtungen hingewiesen und als die großen Vorbilder Goethe, Schiller, Uhland und Heine genannt, die er der in künstlicher Tradition befangenen spanischen Lyrik als Muster hinstellt; in dem Vorwort sagt er, Ferrán verdanke seine literarische Bildung den deutschen Dichtern [13]). Alejo Hernandez hat also sicher recht, wenn er behauptet, daß Ferrán der Vermittler zwischen Becquer und Heine gewesen sei. Dafür sprechen übrigens auch die Angaben von Julio Nombela in seinen Lebenserinnerungen [14]). Da die Erneuerung der spanischen Lyrik mit Becquer beginnt, sind diese Zusammenhänge, die auf Heine hinweisen, von Wichtigkeit.

Was E. F. Sanz begonnen, führten nun viele andere fort. Auch der damals sehr angesehene Teodoro Llorente, das Haupt der Dichterschule von Valencia, fing an, Heine zu studieren, wenn auch sein Buch darüber erst einige Jahre später erschien. Wir treffen jetzt Heines Namen öfter in den Zeitschriften; 1867 erschien die erste Übersetzung des 'Intermezzo' von Manuel Gil Sanz, auch einem Freunde Becquers, die freilich eher eine Entstellung ist. Diez Canedo führt aus jenen Jahren mehr als 50 Namen von Heine-Übersetzern an.

Diese Hinwendung zur deutschen Dichtung, deren Anfänge hiermit beschrieben sind, ist nicht zufällig. In jenen Jahren beginnt die für die lateinische Welt so kritische Periode, wo sie am eigenen Wert, an ihrer Lebenskraft irre wird. Das Problem der Dekadenz wird diskutiert, der Geist des fin-de-siècle breitet sich aus, zumal nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71. Das Nordisch-Germanische wird bewundert, ja glorifiziert; ihm gehöre die Zukunft, meint man, und beschäftigt sich mehr als je mit dem, was es an kulturellen Werten hervorgebracht hat. Das hatte auch für Spanien eine neue Orientierung zur Folge. Bisher hatte man am europäischen Geistesleben vorwiegend durch französische Vermittlung teilgenommen, eine Vermittlung der man viel verdankte, die aber allmählich als lästig, ja als Vormundschaft und zugleich als unzulänglich empfunden wurde. Man wollte nun unmittelbar mit Deutschland verkehren. Diese Bestrebungen äußerten sich u. a. darin, daß einige Professoren der Universität Barcelona 1862 die Zeitschrift 'La Abeja' gründeten, die den bezeichnenden Untertitel führt: Revista Cientifica y Literaria ilustrada principalmente extractada de los buenos escritores alemanes. Man wollte also vor allem deutsche Autoren in Spanien bekannt machen, was in dem programmatischen Vorwort der ersten

---

[13]) „. . . su libre educación literaria, su conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialisimo de la poesia popular han formado desde luego su talento a proposito para representar este nuevo género en nuestra nación." (Obras, S. 15.)

[14]) Genaueres bei Franz Schneider, G. A. Becquers Leben und Schaffen, Leipzig 1914; und ders., G. A. Becquer as 'poeta' and his knowledge of Heines 'Lieder', in: Modern Philology, 1922.

Nummer mit entschiedener Wendung gegen die französische Vermittlung betont wird, und fuhr damit auf dem von Augusto Ferrán eingeschlagenen Wege fort. Diese Zeitschrift erschien einige Jahre lang und brachte außer wissenschaftlichen Berichten zahlreiche Übertragungen deutscher Dichtungen, darunter allein 20 Gedichte Heines, sowie der beiden Teile des 'Faust'.

So erklärt es sich, daß in den siebziger und achtziger Jahren Heines Lyrik in den Vordergrund des Interesses rückt. 1870 erschien die erste spanische Anthologie, die den deutschen Romantikern gewidmet ist, verfaßt von dem Engländer Jaime Clark, dessen Übertragungen von Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen usw. beachtliche Leistungen darstellen. Wesentliche Teile von Heines Dichtungen wurden dem spanischen Publikum durch eine Auswahl zugänglich, die den absurden Titel 'Joyas prusianas' – Preußische Juwelen – trägt, von Manuel M. Fernandez y Gonzalez; sie erschien 1873 in Madrid und enthält u. a. das 'Lyrische Intermezzo', 'Die Heimkehr' und den 'Neuen Frühling'. Obwohl die Übersetzung unzulänglich und offenbar nach einer französischen Vorlage gearbeitet ist, fand dies Buch solchen Anklang, daß 1878 eine weitere Auflage erscheinen konnte.

Vom 'Intermezzo' finden wir 1877 eine weitere Übersetzung von Angel Rodriguez Chaves. Das 'Buch der Lieder' erscheint erstmalig 1883 in der Übersetzung von José J. Herrero [15]), die noch 1909 und 1912 neue Auflagen erlebte. Mitte der achtziger Jahre haben wir die Ausgabe des 'Buchs der Lieder' von Teodoro Llorente (Neu-Auflage 1908). Es gibt auch die eine oder andere Heine-Anthologie; in den Zeitschriften sind immer wieder einige Gedichte zu finden, und schließlich ist es soweit, daß man sich Rechenschaft davon zu geben sucht, worin das Geheimnis für den Erfolg Heines liege [16]).

V

Etwa zur gleichen Zeit haben wir im spanischen Amerika eine geradezu enthusiastische Heine-Bewegung, die sich in zahlreichen Übersetzungen und Nachahmungen kund gibt und die Heine-Literatur des Mutterlandes ergänzt, wenn nicht überflügelt. Hier steht Cuba an erster Stelle und vollbringt Leistungen, die sowohl auf Spanien wie auf Südamerika zurückwirken. Wenn Cuba auch die letzte spanische Kolonie gewesen ist, die ihre Unabhängigkeit erlangt hat, so war sie die erste, die sich nachhaltig für deutsche Literatur interessierte. Dies geht vor allem auf José de la Luz y Caballero zurück, einen bedeutenden Humanisten und Pädagogen, der auf einer Europareise 1830 Goethe besucht und die deutsche Literatur studiert hatte. In die

[15]) 'Poemas y Fantasias', wahrscheinlich auf der französischen Heine-Ausgabe der 'Poèmes et Légendes', Paris 1855, beruhend.

[16]) z. B. in den Vorreden von M. Menendez Pelayo zu den Büchern von José J. Herrero und J. A. Perez Bonalde und in dem Aufsatz von Emilia Pardo Bazán 'Fortuna Española de Heine' in Rev. de España, Bd CX.

Heimat zurückgekehrt, hat er mehrere Generationen in der Bewunderung für deutsche Literatur und Wissenschaft erzogen. Die Renaissance des geistigen Lebens, die Cuba in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebte, geht auf ihn und auf die Kultivierung der deutschen Literatur zurück. Von seinen Schülern waren Antonio Angulo y Heredia, Enrique Piñeyro, José Varona geschulte Literaten, die sich gründlich mit den deutschen Klassikern und Romantikern beschäftigt haben. Daher war das geistige Klima in Cuba der Beschäftigung mit Heine günstiger als anderwärts im spanischen Amerika, wo sich entweder die traditionelle akademische Lyrik behauptete oder die französische Romantik mit Victor Hugo, Lamartine und Alfred de Musset das Feld beherrschte.

Das deutsche Lied und die Ballade werden als die lyrischen Formen betrachtet, die man der deutschen Dichtung verdankt, und um sie bemüht man sich vor allem. Hierin ist die cubanische Dichterschule besonders erfolgreich gewesen und ist auf diesem Wege zu Heine gelangt. Schon in dem Gedichtband 'Estudios Poéticos' von Antonio Sellén, erschienen 1863, sind Heine-Gedichte übersetzt und nachgeahmt. 1875 läßt sein Bruder Francisco Sellén seine verdienstliche Übersetzung des 'Intermezzos' erscheinen. Die Prosa-Übersetzung des gleichen Werks von Enrique Piñeyro dürfte etwa gleichzeitig sein. Einzelne Gedichte von Heine finden sich wiederholt z. B. bei J. C. Zenea[17]) oder bei Francisco Sellén in dessen Anthologie 'Ecos del Rhin' (1881).

Die wichtigste Figur dieses Kreises ist der Lyriker Diego Vincente Tejera (1848–1903). Er gilt als „Meister in der Gattung des Heineschen Liedes"[18]). Man findet bei ihm nicht nur Anklänge an Goethe und Heine, sondern betont gewisse Ähnlichkeiten mit Heine: „Tejera hat wie Heine seine politischen Ideale besungen, er hat herrliche Balladen gedichtet und wenn im 'Intermezzo' viel Zärtlichkeit beschlossen ist, so nicht weniger im 'Ramo de Violetas' (dem ersten Gedichtband Tejeras)". Man schreibt ihm das Verdienst zu, Lied und Ballade in Cuba eingeführt zu haben und stellt ihn im Range G. A. Becquer gleich[19]).

An Heine hat sich gelegentlich auch Julián del Casal inspiriert, der Vorläufer des Modernismus in Cuba; sein Gedicht 'La Pena' ist eine Heine-Paraphrase, und so eines wie 'Post Umbra' mit seinem bitteren Sarkasmus ist ganz heinisch, einer der Fälle, wo der romantische Weltschmerz sich deutlich vernehmen läßt[20]).

---

[17]) In 'Poesias' von Zenea, La Habana 1936, steht z. B. 'De H. Heine'.

[18]) Enrique Varona: Estudios y Conferencias, La Habana 1936, S. 137.

[19]) José Ant. Cortina in der Vorrede (aus dem Jahre 1879) zu D. V. Tejeras 'Poesias', La Habana 1932.

[20]) s. José M. Monner Sans: Julian del Casal y el modernismo hispanoamericano, Mexico 1952, S. 47, 88. Der Schlußvers von 'Post Umbra' lautet:

In Peru war das Interesse für Literatur Ende der vierziger Jahre erwacht; zunächst hielt man sich ausschließlich an die von Byron, Victor Hugo und Espronceda repräsentierte Romantik. In den sechziger Jahren entdeckt man Heine; in den Dienst seiner Dichtung stellen sich die beiden bedeutendsten Literaten des Landes: Ricardo Palma (1833–1919) und Manuel Gonzalez Prada (1848–1918), deren Übertragungen in den folgenden Jahrzehnten in den Zeitungen und Zeitschriften von Lima erschienen sind [21]). Palma war in Paris auf Heine aufmerksam geworden und begeisterte sich für ihn; da er kein Deutsch konnte, hat er ihn aus dem Französischen übersetzt und ließ 1870 in Le Havre einen Band 'Pasionarias' erscheinen, in dem Heinesche Gedichte stehen [22]), u. a. 'Herodias', 'Rhampsenit', 'Doña Clara', 'Die Botschaft'. Er hat sich auch auf eigene Faust im Heineschen Stil versucht; seine Gedichte 'La Gata Zapatera' trägt den Untertitel 'Imitación a Heine'. Sein Gedichtband 'Poesias' (1887) enthält zahlreiche Gedichtfragmente, – entstanden zwischen 1860 und 1885 – die eine intensive Beschäftigung mit Heine bezeugen.

Mit Manuel Gonzalez Prada tritt eine bedeutendere Persönlichkeit auf den Plan; er lernte deutsch und studierte die deutsche Literatur gründlich, nicht nur Heine, sondern auch Goethe, Uhland und die Romantiker. Er übersetzte viel, und zwar als erster in Peru aus dem Originaltext; er sammelte in dem Circulo Literario von Lima die literarisch Interessierten [23]) und hat viel für die Verbreitung der deutschen Dichtung in Peru getan, vor allem hat er für Goethe und Heine geworben. Besondere Neigung hatte er für die Balladen, inspirierte sich an den deutschen Vorbildern und machte diese Gattung in Peru heimisch. 1886 hielt er eine Rede über Literatur-Kritik im Ateneo von Lima – abgedruckt in 'Paginas Libres' (Paris 1894) – in der er der spanischen Dichtung ausdrücklich die Aufgabe stellte, sich nach dem

---

„Pero yo, resignado a tu falsia, / soportaré el martirio. / ¿ Quien pretende que dure más de un dia / el aroma de un lirio?"

[21]) Das Material hierüber hat Estuardo Nuñez in dem Aufsatz 'Enrique Heine en el Perú' zusammengestellt, der in seinem Buch 'Autores Germánicos en el Perú', Lima 1953, erschienen ist. Einige Beispiele: 1867 erschienen, von Ricardo Palma nach dem Französischen übertragen, in der Zeitung 'El Nacional' (No 594): 'Die Tendenz', 'An den König von Preußen'; 1872 im 'Correo del Perú' (No 28): 'Die Botschaft'; 1884/85 brachte die Zeitschrift 'El Progreso' (No 8) eine Serie von Heineschen Gedichten, übertragen aus dem Französischen von José Mendiguren.

[22]) Dieser Band kam in Lima 1886 mit dem Titel 'Enrique Heine – Traducciones' in veränderter Form heraus. (Imp. del Teatro) 1888 wurde noch ein Privatdruck davon veranstaltet. Siehe E. Nuñez S. 90 ff.

[23]) Die in den siebziger und achtziger Jahren in den Zeitungen veröffentlichten Übersetzungen sind bei E. Nuñez erwähnt. (S. 17/18). Sie sind später gesammelt in dem Band 'Baladas' (Paris 1939) herausgegeben, darunter von Heine: 'Der Asra', 'Die Nixen', 'Anbetung der Könige'.

Vorbild der deutschen Lyrik zu erneuern. „Außer der subjektiven Poesie des 'Lyrischen Intermezzos' gibt es in Deutschland die objektive Poesie der Balladen. Warum, so frage ich, passen die spanischen Germanisten ihre Sprache nicht dem deutschen Objektivismus an? Warum übernehmen sie nicht das dramatische Element, das in den Balladen Bürgers, Schillers, Uhlands und sogar Heines so kräftig lebt?" [24])

Solche Kundgebungen zugunsten der deutschen Dichtung erwuchsen damals aus der entschiedenen Hinwendung zur deutschen Kultur, ein Vorgang, der von großer Bedeutung ist und viele Ursachen hat, aber bisher noch nicht im Zusammenhang dargestellt ist. Estuardo Nuñez, der in seiner verdienstvollen Schrift einiges Material beigebracht hat, erwähnt, daß 1872 deutsche Philologen nach Perú berufen wurden zur Reorganisierung des Unterrichtswesens, durch deren Wirksamkeit das bereits vorhandene Interesse für deutsche Literatur belebt wurde. Man sieht das an den Arbeiten, die damals über Goethe erschienen z. B. von Eugenio Larrabure y Unaue, Gustavo de la Fuente und anderen. Diese pro-deutsche Bewegung mußte auch Heine zugute kommen, und in der Tat finden sich in den achtziger Jahren zahlreiche Übersetzungen seiner Gedichte in Zeitungen und Zeitschriften [25]).

In anderen Ländern des Kontinents fehlte, zunächst wenigstens, das allgemeine Interesse an der deutschen Kultur. Um so bemerkenswerter ist es, daß die allgemein anerkannte Übersetzung der Heineschen Lyrik von einem Venezolaner stammt. Es ist Juan Antonio Perez Bonalde (1846–1892), der als begabter und gewandter Dichter das spanische Äquivalent für wichtige Züge von Heines Lyrik gefunden hat. Sein Hauptwerk, der 'Cancionero', erschienen 1885, enthält das Wesentliche vom 'Buch der Lieder' [26]); es wurde sofort als gelungen anerkannt und bildet zusammen mit den Übersetzungen von T. Llorente, die ja annähernd gleichzeitig erschienen, die heute am meisten verbreitete spanische Fassung der Heineschen Lyrik; die meisten Heine-Gedichte, die man seit den achtziger Jahren in den Zeitschriften findet, stammen von Perez Bonalde und Llorente, während die vielen anderen Übersetzer zurücktreten. Der 'Cancionero' von Perez Bonalde hat noch zwei weitere Auflagen erlebt [27]). Daß es gewissermaßen die abschlie-

---

[24]) Gonzalez Prada, den man mit Recht zu den Vorläufern des Modernismus zählt ('Breve Historia del Modernismo' von Max Henriquez Ureña, S. 329 ff.) beweist seinen Weitblick allein schon dadurch, daß er die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Literatur-Kritik zu einer Zeit verfochten hat, wo es mit der Kritik in der Hispania nicht gut stand.

[25]) Einzelheiten s. bei E. Nuñez S. 89 ff.

[26]) Es fehlen die beiden Zyklen aus der 'Nordsee', wie auch einiges aus 'Heimkehr' und 'Jungen Leiden'. Schon 1877 hatte Perez Bonalde eine Übersetzung des 'Intermezzos' veröffentlicht, die mir aber nicht erreichbar war.

[27]) Eine erschien in Paris 1912 mit wertvollem Vorwort von Andrejulio Aibar, die andere 1917 in Madrid.

ßende Leistung war, soweit Heines Lyrik in Frage kommt, sieht man daran, daß später nur noch einzelne Gedichte neu übersetzt wurden, nicht aber das dichterische Werk im ganzen[28]). Wohl aber sind in den letzten fünfzig Jahren einige Anthologien erschienen, von denen diejenige von dem feinsinnigen Enrique Diez Canedo wohl die beste ist[29]).

Der unzweifelhafte Erfolg von Perez Bonalde erklärt sich daraus, daß er dem Wesen von Heines Lyrik am besten gerecht geworden ist. Das bezeugt auch M. Menendez Pelayo in seiner lesenswerten Vorrede zum 'Cancionero': alle bisherigen Heine-Übertragungen seien unzulänglich, weil sie weder das musikalische Wesen des Liedes, noch den Rhythmus des Verses, noch die melodiöse Wortfolge im Spanischen wiederzugeben wüßten. Diese Aufgabe habe erst Perez Bonalde bewältigt. „Ich kenne keine Übersetzung, schreibt er, die sich so genau ans Original anschließt und so von ihrem Geist erfüllt ist, daß sie gewissermaßen die 'lyrische Atmosphäre' reproduziert, in der sich die vielseitige Phantasie des großen nordischen Zauberers bewegt." Darum sieht er in ihr „das vollendetste Denkmal, das die spanische Literatur bisher dem letzten großen Dichter unseres Jahrhunderts gewidmet hat."

Aus der Art, wie man damals Heine übersetzt hat, lassen sich wichtige Aufschlüsse dafür entnehmen, wie man dieser neuen Lyrik gegenüberstand und wie man Heine verstand. Im allgemeinen werden die Übersetzungen getadelt. Menendez Pelayo, der hier für viele spricht, sagt in dem Vorwort zu den 'Poesias y Fantasias' von J. Herrero: „. . . alle diese Übertragungen, die besten nicht ausgenommen, leiden an dem Grundübel, umschreibend, gewagt, frei, ja geradezu ausschweifend zu sein, und das nicht so sehr, weil der Übersetzer versagte, als vielmehr aus einem grundsätzlichen Irrtum: sie haben dem zu wenig Beachtung geschenkt, was bei einer so duftigen und musikalischen Poesie wie den Liedern von größter Wichtigkeit ist, dem Rhythmus, der äußeren Form, der melodischen Wortstellung. Nur das Wesentliche übersetzen, indem man sich dem allgemeinen Gedankengang des Autors anschließt und ihn in neuer Form wiedergibt, mag angängig oder weniger tadelnswert sein, wenn es sich um ein großes dramatisches Gedicht oder eine Erzählung handelt, wo es nicht gerade auf jedes Wort ankommt, sondern mehr auf die großen Konflikte des Lebens . . ."

In der Tat sind die Übersetzungen ungenau, oft auch mißverstanden, mehr Paraphrasen als Nachdichtungen, die dem Gedicht in der fremden

---

[28]) Die Übertragung des 'Buchs der Lieder' von Emilio Gante (Barcelona 1908) hat wenig Erfolg gehabt.

[29]) 'Heine. Paginas escogidas'. Version de E. Diez Canedo. Edic. Calleja, Madrid 1918. Gearbeitet nach der Heine-Anthologie des 'Mercure de France'. Eine Bibliographie, welche die spanischen Heine-Übersetzungen zuverlässig wiedergibt, fehlt. Doch findet sich bei Diez Canedo ziemlich viel Material; auch E. Nuñez macht Angaben über Veröffentlichungen in peruanischen Zeitschriften.

Sprache eine Existenz verschaffen sollen. Fast immer finden wir Umschreibungen, Ergänzungen, Auslassungen, die das Original entstellen. Diese Mängel sind bisher kaum beachtet und auf ihre Tragweite untersucht; einzig die Studie von Manfred Schönfeldt hat, soviel ich sehe, die Übersetzungen auf ihre Qualitäten hin philologisch genau untersucht[30]).

Der Tadel, der den Übersetzern freigebig ausgeteilt wird, ist jedoch vor allem im Zustand der spanischen Lyrik und der dichterischen Sprache begründet. Zwar ist es richtig, daß man an die Übersetzungen oft genug leichtsinnig heranging und ohne genügende Sprachkenntnisse[31]). Aber was den Übersetzern ihre Aufgabe so sehr erschwerte, war die Unzulänglichkeit der sprachlichen Mittel, mit denen sie etwas Neues wiedergeben sollten. Man hatte eine andere Auffassung von Lyrik, neigte infolgedessen zum Rhetorisch-Pathetischen; auch die Art der Kadenzierung war anders, die Ausdrucksart weitläufiger, umständlicher. Es traf also eine bestimmte Auffassung von Lyrik mit der Verknöcherung der Sprache zusammen – Hindernisse, die nur langsam durch Bemühung vieler zu überwinden waren. Wo Weitschweifigkeit und Ausführlichkeit des Ausdrucks üblich sind, kann man Knappheit und Andeutungen nicht recht wiedergeben; daher die viel gerügten Kommentierungen und Erweiterungen, die sogar die Anzahl der Verse willkürlich vermehren. Zur Entschuldigung wäre noch anzuführen, daß diese Übersetzer, selbst wenn sie über die sprachlichen Mittel verfügt hätten, die neue deutsche Lyrik ihrem Publikum in einer Form vorsetzen wollten, die den spanischen Traditionen entsprach, weil man sonst das Neue gar nicht begriffen hätte. Die Entwicklung, die durch Goethe und Heine im Deutschen eingetreten war, hatte ja im Spanischen kein Gegenstück. Erst durch andauernde, intensive Beschäftigung mit deutscher Lyrik durch mehrere Generationen konnten die Ausdrucksmittel und die Auffassung von Lyrik gewonnen werden, die den Abstand zwischen den beiden dichterischen Kulturen überbrückte.

---

[30]) Sobre la imitación de la poesia heineana en España: G. A. Becquer y sus epigonos. En Estudios Germánicos. Boletin No X. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofia y Letras, 1953, S. 144 ff.

[31]) Die Legende, daß Heine gut französisch konnte, ja ein zweisprachiger Dichter gewesen sei, der die Übersetzungen seiner Gedichte ins Französische teils selbst gemacht teils überwacht habe, hat viel dazu getan, daß man glaubte, auf den Originaltext verzichten zu können, da der französische gewissermaßen autorisiert sei. So läßt sich z. B. E. Nuñez (S. 896) dazu verleiten, die französischen Texte den deutschen gleichzustellen. Aber erstens handelt es sich bei den meisten französischen Heine-Übersetzungen um solche in Prosa, erst ziemlich spät gibt es Vers-Übersetzungen, die als dichterisch gelten können; zweitens aber stand es mit Heines Französisch bis zuletzt nicht gut. Dazu das ausgezeichnete Buch von Kurt Weinberg: Henri Heine. Presses Universitaires, Paris 1954, S. 265 ff.

Aber im Falle Heines, der sich oft mit flüchtigen Andeutungen begnügt und die knappste Form wählt, mußte diese unbedenkliche wie unzulängliche Art des Übersetzens, zunächst mindestens, zu einer gewissen Verfälschung führen, die denn auch in der Überbetonung des Sentimentalen und im Nichtverstehen gewisser Ironien sichtbar wird, wofür ich auf die erwähnte Arbeit von Manfred Schönfeldt verweise.

VI

Wenn nun trotz unzulänglicher Übersetzungen Heines Gedichte in der keineswegs aufgeschlossenen spanischen Welt Anklang fanden, wie ist das zu erklären? Die kritische Literatur über Heine ist im Spanischen sehr mager[32]). Die beste Antwort finden wir bisher bei Emilia Pardo Bazán in ihrem Aufsatz 'Fortuna española de Heine'[33]). „Nur einer", schreibt sie, „hat Entfernung und Gleichgültigkeit überwunden und die Popularität errungen, die Frankreich ihm längst gewährt hatte. Ich spreche, versteht sich, von der Düsseldorfer Nachtigall, von Heinrich Heine. Er ist nicht wie Goethe mit seinem 'Faust' in Spanien mehr bewundert als verstanden worden . . . Heine bedeutet uns nicht so sehr einen Faktor literarischer Kultur, vielmehr hat er sich unserer Herzen und Phantasie bemächtigt; seine Gedichte sind Vorbilder für unsere Lyrik und ihnen schulden wir zum guten Teil den richtigen Ausdruck unserer Gefühle, Neigungen und Enttäuschungen. Er lebt mehr in unserer Seele als auf dem Parnass." – „Und wodurch hat Heine diesen Erfolg erlangt? Durch seine satirische Ader oder durch seine Verliebtheit? Das kritische Element bei Heine gefällt uns nicht durchaus und ist hier auch ohne Einfluß geblieben . . . Was man von Heine liest und wiederliest und auswendig lernt – in Frankreich wie in Italien und Spanien – sind nicht die 'Französischen Zustände', auch nicht 'Über Deutschland' und 'Atta Troll', sondern die reizenden oder verzweifelten Liebeslieder des 'Lyrischen Intermezzos', der 'Heimkehr' und des 'Neuen Frühlings' . . . Vor allem sehen wir in Heine den unvergleichlichen Dichter der Erotik . . ."

Das ist eine Seite der Sache. Heine spricht die besondere Art der Erotik aus, die die Romantik aufgebracht hatte, und zugleich die Sentimentalität, die mit der romantischen Liebe unweigerlich verbunden ist, so wie die lüsterne Koquetterie mit der galanten Liebe des Barocks und Rokkoko zu tun hat. Dieser sentimentalen Erotik mit dem Schwelgen in Gefühlen kommt die Sinnlichkeit des Heineschen Verses sehr zu statten.

Das kann aber seinen Erfolg nur zum Teil erklären. Daher führt die Verfasserin mit Recht noch einen anderen Grund an. „. . . Heine hat uns nicht

---

[32]) Die Heine-Biographie von José P. Rivas ist lediglich eine Einführung ohne Vertiefung der Probleme.

[33]) In: Revista de España 1886, Tomo CX, S. 481–496.

nur durch seine Eindringlichkeit und feurige Zärtlichkeit verführt, sondern auch durch seine künstlerische Kürze, die Schlichtheit seiner Mittel, die so absticht von der Weitschweifigkeit, an der unsere Verseschmiede meistens leiden. Die Konzentriertheit der Heineschen Poesie hat das spanische Publikum so gefesselt, daß . . . es Mode wurde, Heine nachzuahmen in dem, was den Dichterlingen einzig erreichbar war, nämlich im Umfang der Gedichte." Hier macht sie darauf aufmerksam, daß man in der spanischen Literatur an knappen Formen eigentlich nur das Epigramm und die volkstümliche copla gekannt habe; die Kunstlyrik habe allzu sehr am Rhethorischen gelitten. Leidenschaft und Gefühl verlangten aber Kürze und Raschheit des Ausdrucks, weshalb der Aufschrei, ja das unartikulierte Stammeln eigentlich die beste Form dafür sei.

Diese Feststellung bestätigt zugleich die Unzulänglichkeit der traditionellen spanischen Formen, die Krise der spanischen Dichtung, aus der die große Erneuerung hervorgehen sollte. Es kündigt sich vor allem eine andere Haltung an. Man darf nicht übersehen, daß die Pflege traditioneller Formen, so unbedeutend auch ihr Ergebnis war, mit den Ausdrucksmitteln auch die Auffassung von der Dichtung und die Haltung ihr gegenüber konserviert hatte. Man kann nicht Oden dichten oder Sonette, wie wenn man mit freien Rhythmen zu tun hätte; man muß sich an den der Form entsprechenden Stil halten. Die traditionelle Haltung, die ursprünglich von gewisser Großartigkeit und Strenge war, ging mit fortschreitender Romantik verloren. Es brach eine hemmungslose Sentimentalität hervor, die alles überflutete, man sieht es ebenso an den Gedichten wie an den Romanen jener Zeit. Und dieser Zeitgeist ist verantwortlich dafür, daß man Heine vor allem als Dichter der Sentimentalität verstand [34]).

Das war zweifellos eine Simplifizierung, die sich übrigens lange erhalten hat. Indem man Heines Gedichte gar zu bereitwillig als Entsprechungen des Volksliedes auffaßte, eben „als reizende oder verzweifelte Liebeslieder", wie Emilia Pardo Bazán sagt, übersah man das Komplexe, Byroneske, die Ironie, die sie zu sehr komplizierten und problematischen Dichtungen macht. Was Liebesgedicht zu sein scheint, erweist sich oft genug als Haß- und Schmähgedicht, und die scheinbare Verherrlichung der Geliebten als grimmiger Spott eines Weiberfeindes. Man hat also nur eine Seite der Sache gesehen [35]) und für bare Münze genommen, was eher verdeckter Zynismus war.

Ebenso hat man die Metaphern Heines simplifiziert und in ihrer Vieldeutigkeit verkannt. Wenn Heine von Blumen, dem Mond und den Sternen spricht, so geschieht das in einer fast formelhaften Weise, die weit von der Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit Goethes entfernt ist. Das lässige par-

[34]) Diese Zusammenhänge sind für Spanien bisher kaum untersucht.

[35]) Mit Ausnahme von G. A. Becquer und einiger anderer. Ich denke hier an die 'Rima' XLIX: „Alguna vez la encuentro en el mundo."

lando, mit dem diese ziemlich allgemein formulierten Metaphern vorgebracht werden, nähert sie mitunter gefährlich dem Banalen an; oder es wird ein Pathos affektiert, um es desto drastischer im Schlußvers zu zerstören. Gegenüber der „drängenden Herzenspracht" Goethes (R. Borchardt) haben wir hier die Distanz einer Künstlichkeit, auf welcher die Wirkung der Heineschen Ironie beruht.

Es ist eine Methode, die erst Illusionen hervorruft und sie dann mit wenigen Worten überraschend zerstört. Daß man in der hispanischen Welt die Metaphern Heines allzu wörtlich nahm, liegt wohl daran, daß man erst kürzlich mit dem Wesen der Erlebnisdichtung bekannt geworden war. Da diese Kenntnis jedoch vage war, so sah man den großen Unterschied zwischen dem unmittelbaren Ausdruck Goethes und dem mehr reflektierten Heines nicht. Dieser lag der spanischen Tradition um so viel Grade näher, daß sich daraus der große Erfolg Heines in den siebziger und achtziger Jahren erklärt, wie andrerseits das späte Verständnis der Goetheschen Lyrik, die erst um 1900 wirklich wirksam wird.

Überhaupt hat man sich, scheints, über die Eigenart von Heines Ironie wenig Gedanken gemacht. Einzig bei dem kolumbianischen Kritiker B. Sanin Cano[36]) findet sich darüber eine Überlegung. Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Ironie zum Humor spricht er über Anatol France, Renan und Heine, den er ersterem gegenüberstellt. „Bei Heine war die Ironie nicht immer gutartig. Bei allen diesen Autoren ist ein psychologischer Zug, eine Haltung, die ihnen den Weg zum wahren Humor verlegt: die der Überlegenheit des Schriftstellers der übrigen Menschheit gegenüber; bei Renan ist es mit Liebenswürdigkeit verdeckt, bei France gelegentlich in seinen letzten Werken zu spüren, bei Heine aber spricht es sich laut und deutlich aus. Darum entartet bei den beiden letzten die Ironie mitunter in unbarmherzigen Spott oder versteckten Sarkasmus . . . Heines Verfahren besteht darin, daß er seine Gedichte in zwei geschickt verbundene Teile teilt: den ersten von zartem und tiefem Gefühl, dem im zweiten unverhüllter Sarkasmus scharf widerspricht."

Mit diesen Kontrasten sowohl wie in den volksliedhaften Liedern hat jedoch Heine Formen geschaffen, in denen man bald den Inbegriff der neuen Poesie sah, und denen man nachstrebte, weil sie den Ausweg aus der Krise und Aussicht auf Erneuerung der Dichtung eröffneten.

Am besten hat dies in jenen Jahren der katalanische Dichter R. D. Perés ausgesprochen; er hat sich in jener Krise zum Sprecher einer neuen Richtung gemacht, die sich ausdrücklich auf Goethe und auf Heine berief. Er wiederholt auf seine Weise was 25 Jahre früher G. A. Becquer gesagt hatte. In dem Vorwort zu seinem Gedichtband 'Cantos Modernos', erschie-

[36]) El Grande Humor. In Tipos, Obras, Ideas, S. 228 (Ed. Pëusser, Buenos Aires 1949).

nen 1888, handelt er von der Notwendigkeit einer neuen spanischen Lyrik. Zunächst kritisiert er den akademischen Traditionalismus: „Unsere Lyrik ist meistens eine Rhetorik in Versen." Das Konventionelle habe die Poesie verfälscht und so geschwächt, daß sie „jetzt in den letzten Zügen liegt . . . Aus ihrer Asche muß eine neue, lebensvolle, jugendliche Dichtung entstehen, nackt wie man die Wahrheit malt: eine aufrichtige und wahrhafte Lyrik, knapp, kurz, bestimmt und farbig". Das große Beispiel dafür ist ihm Goethe. Aber „mit allem seinem Genie ist Goethe nicht bis zu den letzten Konsequenzen vorgedrungen. Dies hat Heine getan . . . In Heine vollendet sich die Geburt der modernen Dichtung". Ja, er nennt ihn in seiner Begeisterung den Luther der modernen Lyrik, an die Beispiele Goethes und Heines müsse man sich halten. Der Aufsatz schließt mit dem wichtigen Satz: „Die moderne Poesie muß mit der Schlichtheit der primitiven D chtung die Feinheit des heutigen Geschmacks verbinden."

Diese Auffassung findet ein Echo, wo wir es am wenigsten erwarten sollten, bei dem akademischen Vorkämpfer der Hispanidad, dem jungen M. Menendez Pelayo. Seine Worte haben besonderes Gewicht, weil er als Schriftsteller und Lehrer das geistige Leben Spaniens in jenen Jahrzehnten mit geformt hat. Zu dem schon erwähnten Heine-Buch von José J. Herrero 'Poemas y Fantasias', erschienen 1883, hat er eine Vorrede geschrieben, die im wesentlichen mit dem Modernismus von R. D. Perés übereinstimmt.

„Es gibt kaum eine Stimmung der modernen Seele, die nicht in einer Strophe Heines schwungvollen Ausdruck gefunden hätte; aber die Gebilde seines Genius sind so flüchtig, so zart, ja unfaßbar, daß sie schon wieder entschwunden sind, kaum daß sie unseren Geist berührt haben; was bleibt, ist eine Art von Blütenstaub, den man unmöglich analysieren kann. Das ist der Grund, weshalb ich Heine zunächst nicht verstanden habe. Jetzt, wo ich nicht mehr darauf ausgehe, ihn zu sezieren, und ihn nehme wie er ist, glaube ich ihn zu verstehen. Erzogen, die Poesie als Plastik zu betrachten, habe ich lange gebraucht, die Poesie als Musik zu verstehen. Immer habe ich bei Heine die unvergleichliche Vollendung der dichterischen Diktion bewundert, die Glätte und Knappheit des Ausdrucks, aber meistens schienen mir seine Lieder ohne Inhalt und Wirklichkeitsgehalt. Zuweilen kamen sie mir geradezu albern, verschwommen und sentimental vor; nur an der Ironie, die sozusagen das männliche Element dieser Poesie bildet, konnte ich Gefallen finden."

Daß hier ein Mann der Tradition rückhaltlos über sein Verhältnis zur Lyrik spricht, gibt uns wichtige Aufschlüsse über das damalige Erlebnis der Dichtung überhaupt. So lange das Thematische, das man vernunftmäßig analysieren konnte, im Vordergrunde stand und das Architektonische auf Kosten des Musikalischen[37]) bevorzugt wurde, konnte man weder Goethe noch

[37]) Die Hinneigung zum Melodischen und Musikalischen oder dessen Wieder-

Heine verstehen. Es ist daher eine Art von Revolution, wenn nun dieser Akademiker die verborgene Harmonie, die Einfachheit und Zartheit Heines rühmt, die selbst in fremder Sprache und in neuen Formen tiefen Eindruck mache: „Niemals ist eine tiefere Wirkung mit einfacheren Mitteln erreicht worden, mit fast trivialen Liebesgeschichten. Niemals hat es eine Poesie gegeben, die so ausgesprochen lyrisch, so zeitlos und unabhängig von der Herkunft gewesen wäre; niemals ist eine geeigneter gewesen, die Gefühle aller Völker und aller Erdteile auszudrücken."

Da man das schätzt, was man nicht hat, so erklärt sich dieser Enthusiasmus zu einem Teil aus der Situation der spanischen Dichtung in jenen Jahren. Denn Menendez Pelayo steht keineswegs allein mit seiner Ansicht, sie ist vielmehr für den lebendigen Teil der spanischen Literatur allgemein gültig. J. A. Bonalde, der Heine-Übersetzer, dessen Urteil Gewicht hat, stellt Heine in der Vorrede zum 'Cancionero' zu den Erben Griechenlands: „. . . hinter der duftigen Leichtigkeit steckt etwas Tief-Ernstes. Man möchte sagen, eine ganz zarte Wellenschwingung pflanzt sich fort von Vers zu Vers, bis sie mitten ins Herz der Natur dringt."

Die Einfachheit, um die man sich bemühte, fand man bei Goethe und Heine verwirklicht. Worauf beruht sie nun gerade bei Heine ? In den Nordseeliedern zum Beispiel herrscht der Viertakter vor, „wodurch die dem deutschen Lied, besonders im Knittelvers und Volkslied, so beliebte und angemessene Bewegung für den lässig-harmlosen Erzählerton zur Unterlage gegeben ist" [38]). Durch Heine lernte man auch die der Romantik eigentümliche, leidenschaftlich-gewaltsame Ausdrucksweise kennen, die Sinneseindrücke unvermittelt in Gemütsstimmung umwandelt, so daß die „rhythmische Bewegung oft zum Spiegelbild der inneren Unruhe wird" (A. Closs). Über all das wurde man sich freilich nur allmählich klar, und es ist bezeichnend, wie die Kritiker bei Würdigung Heines die Akzente verteilen.

Die Cubaner Enrique Piñeyro und D. V. Tejera sehen in Heine vor allem Goethes Nachfolger, weil er das Volkstümliche des Liedes, das frische Gefühl des Volksliedes bewahrt, aber seine Weitschweifigkeit vermieden habe. Seine Lieder seien „Gelegenheitsgedichte" im Sinne Goethes, womit auf einen Programmpunkt der neuen Lyrik, auf Unmittelbarkeit und Aufrichtigkeit, angespielt wird. „Schon in seinen ersten Liedern finden sich die beiden Eigenschaften, deren schöpferische Verbindung seine große Originalität aus-

---

entdeckung darf als allgemeiner Zug der modernen Lyrik überhaupt gelten. Darüber sagt Paul Valéry: „Was man Symbolismus getauft hat, geht ganz einfach auf die mehreren Dichtergruppen gemeinsame Absicht zurück, der Musik wieder abzugewinnen, „was uns zusteht. Das ist das ganze Geheimnis dieser Bewegung . . ." Ähnlich hat sich Juan R. Jimenez mehrfach geäußert. Doch war in Spanien der Kontrast zwischen Tradition und neuer Tendenz besonders groß.

[38]) Aug. Closs: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, Bern 1947.

macht: Feinheit und Tiefe der poetischen Leidenschaft, des lyrischen Gefühls, und das Ätzende seiner Ironie“ [39]).

„Die lakonische Kürze“ Heines, die „Freiheit, mit der er sich aufs schönste innerhalb dieser Grenzen bewegt, der üppige Reichtum seiner Gedanken und die fast greifbare Plastik seiner Bilder“ rühmt auch der Cubaner José del Perojo [40]). „Alles das war so neu“, ruft er aus. Und in der Tat, es war neu, besonders für die spanische Lyrik, welche die kurzen Formen so wenig gepflegt hatte. Man glaubte aber auch nirgends die Sehnsucht, das Kernstück des romantischen Wesens, besser und deutlicher ausgesprochen als bei Heine zu finden. „Alles, was die Deutschen Sehnsucht nennen, ist ein Grundzug Heines, aber . . . erst diese schmerzlichen Erlebnisse, die ihm so große Enttäuschungen brachten, erschließen uns das Verständnis für das furchtbare Hohngelächter, mit dem er zuweilen seine süßesten Gedichte beendet.“ Er nennt deshalb Heine nicht den Mann der Widersprüche, sondern den „Mann der Widrigkeiten“.

Ebenso weist Teodoro Llorente [41]) etwas später auf die knappe Kürze hin, die andeutet, ohne ausführlich zu beschreiben, und auf die „natürliche Ausdrucksweise“ als auf die Eigentümlichkeit der heineschen Lyrik. Die Verbindung von Kürze mit Natürlichkeit war für spanische Leser faszinierend, weil sie so ganz im Gegensatz stand zur damaligen Ausdrucksweise in der Hispania. Sie ist es gewesen, die vor allem zur Popularität Heines beigetragen hat.

Dies ist nicht nur die Meinung der siebziger und achtziger Jahre; auch heutzutage spricht man von Heine fast in der gleichen Tonart wie die Emilia Pardo Bazán. Von den neueren hat uns am schönsten José M. Salaverria berichtet, welchen Eindruck ihm Heines Gedichte gemacht haben, als er zwanzig Jahre alt war [42]). „Mir schienen alle Bücher, alle Verse, die ich vor dieser Stunde gelesen hatte, blutlos . . . Wie tanzten vor meinem inneren Ohr die treffenden, schönen Worte, jedes von Sehnsucht geschwellt! Es waren

---

[39]) Enrique Piñeyro in: 'Poetas famosos del siglo XIX.' Madrid 1883, S. 243. Ähnlich D/V. Tejera; Heine en Castellano, 1886. – Besprechung des 'Cancionero' von Perez Bonalde abgedruckt in 'Prosa Literaria', La Habana 1936. Ferner M. Gonzalez Prada in 'Paginas libres', Lima 1946, S. 11. Andréjulio Aibar im Vorwort zum 'Cancionero' von Perez Bonalde, Ausgabe von 1912. – Rafael Merchan deutet das 'Intermezzo' geradezu wertherisch: „Sein Intermezzo ist ein witziger Werther, der über sein Grab spottet, anstatt sich umzubringen“, in: 'Estudios Críticos', Bogotá 1886.

[40]) Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania. Cap II (Cartas ineditas de H. Heine). Madrid 1875. Perojo gehört zu den Spaniern, die in Deutschland studiert hatten.

[41]) T. Llorente: Poesias de Heine. Barcelona 1885. Prologo XLVIII.

[42]) 'Como leemos a los poetas. Einrique Heine' in 'La Intimidad Literaria', Madrid 1919.

nur einzelne Worte, einfach und ohne Pathos in ganz kurze Gedichte gefaßt – aber sie genügten, um mir ferne Bilder vor Augen zu stellen . . . Diese Art des Ausdrucks hatte unmittelbar etwas mit dem Frühling und den grünen Fluren der kantabrischen Landschaft zu tun und mit den Liebesträumen der Jugend . . . Heines Liebe im 'Intermezzo' klang mir wie die mächtigste Musik."

Der junge Leser war also hingerissen und bezaubert, wie die Generationen vor ihm und nach ihm. Später aber meldet sich die Kritik: „Damals kannte ich die späteren Werke Heines nicht und nichts von seiner Prosa. Das war für mich und den Dichter ein Glück . . . Später konnte ich alles von Heine lesen und da war der Eindruck ganz anders. Hinter diesen schrillen, schneidend scharfen Seiten, wo die Manier des 'gefährlichen Kerls' überwiegt, gewahrte ich das traurige Bild des Schriftstellers, der sich wiederholt, sich zu zynischen Capriolen verdammt, die immer die gleichen sind, weil er sich fürchtet, die Schreibweise, der er seinen Ruhm verdankt, zu ändern."

Den unzweifelhaft großen Eindruck, den Heines Lyrik machte, suchte man sich auf mancherlei Weise zu erklären. Von der Bewunderung des Nordischen ist schon die Rede gewesen. Von da aus war es nur ein Schritt, mit Hilfe der Milieutheorie auch das Klima für die – damalige – Überlegenheit der deutschen Dichtung verantwortlich zu machen. Der grüblerische Juan Maragall[43]) meint, es fehle dem südlichen Klima an Kontrasten und poetischer Dramatik. „Die lebhaftesten Bilder des Todes kommen aus dem Norden. Der Nordwind führt den großen Todesreigen an. Deutschland mit seinem phantastischen und realistischen Genie hat den größten Schatz von „November-Poesie". Seine Friedhöfe, Schlösser, Wälder und Gebirge wimmeln von nächtlichen Erscheinungen, und alle seine Dichter haben im Mondlicht ein weißes Skelett tanzen sehen. Heine, der alle an Realismus und Idealismus übertrifft, hat uns wie kein anderer die Öde des Todes im Leben in dem wunderbaren realistisch-symbolischen Gedicht dargestellt: „Der bleiche, herbstliche Halbmond / Lugt aus den Wolken heraus . . ."

VII

Damit haben wir jedoch vorgegriffen. Blättern wir zurück, so sehen wir, daß der Erfolg Heines durchaus nicht ohne Widerspruch blieb. Der Widerstand kam einmal aus der literarischen Tradition und zum andern aus der moralischen Konvention.

Die von R. D. Perés geschilderte Krise der spanischen Lyrik entzündete sich eigentlich erst richtig in der Begegnung mit dem deutschen Lied und der Ballade. Da spürte man etwas Neues, was im Spanischen fehlte, und

[43]) Im Aufsatz „Poesia de Noviembre" (1901) in Band III der „Articulos". Edit. Gustavo Gili, Barcelona 1912.

suchte es sich anzueignen. Darum spielen in den Erörterungen Goethe und Heine eine so große Rolle. Die akademische Richtung jedoch, traditionsgebunden wie sie war, wandte sich im Bewußtsein ihrer Abstammung vom goldenen Zeitalter entschieden gegen die Neuerung aus dem barbarischen Norden. Einmal, weil es Neuerungen waren; sodann, weil sie aus dem Norden kamen. Man fühlte sich in seiner Latinität, im Gefühl der Überlegenheit der mediterranen Kultur, bedroht, ja gekränkt und suchte die Krise durch Beharren beim Alten abzuwehren. Der Wortführer dieser Richtung war Nuñez de Arce, dessen schwungvolle Tiraden damals noch viel bewundert wurden; er protestierte gegen die allerdings noch etwas ungelenken Versuche der neuen Dichtung, gegen das „teutsche Gejammre mit seinen Spatzenflügen". Juan Valera, beinahe ein „Moderner", erhob Einspruch gegen die Mischungen aus deutschen Liedern und andalusischen coplas und seguidillas. Die Fehde wurde mit Erbitterung geführt; noch um 1900 beklagt sich Salvador Rueda, daß „jede Erweiterung oder Änderung (der prosodischen Formen) grausame Kämpfe" erfordert habe[44]).

Dazu kam die Empörung, die Heines Lebenswandel und Unbekümmertheit um die Konvention hervorriefen. Sie äußert sich in allen Schattierungen. Als einziges Beispiel sei hier ein Brief erwähnt, den ein mir unbekannter Aureliano Fernandez Guerra y Orbe an den Übersetzer der Heine-Anthologie 'Joyas Prusianas' Hernandez y Gonzalez gerichtet hat; er hat solchen Eindruck gemacht, daß ihn Tejera in seiner Besprechung des 'Cancionero' als warnendes Beispiel abgedruckt hat[45]). Da wird Heine gründlich herunter gemacht als ein hassenswerter Mensch, der „seine Mitbürger, seine Vorfahren und Gott verleugnet habe, um sich ganz und gar dem teuflischen Übermut zu ergeben . . . er wälzte sich in der rohesten Sinnlichkeit, indem er von Freiheit und Fortschritt träumte – vom Fortschritt zur Barbarei".

Heine war aber als Dichter für die spanische Lyrik zu wichtig geworden, als daß man ihn so hätte abtun können. Die Entrüstung nimmt allmählich mehr die Form von Vorbehalten an, da man auch wider Willen schließlich die Bedeutung Heines anerkennen muß. Der gelehrte Augustiner Francisco Blanco Garcia konnte gewiß keine Sympathien für den Spötter haben, der bei jeder Gelegenheit über den Katholizismus herzog – oft genug geschmacklos und unbillig; aber in seiner Literatur-Geschichte[46]) mußte er die Rolle Heines für die moderne Literatur objektiv zu schildern suchen. Er sieht sie darin, daß Heine schon vor der Juli-Revolution von 1830 den „Goetheschen Romantizismus" entthront habe. „Die Gedichte dieses Erneuerers waren weder klassisch noch romantisch, sondern so tief wie die Wasser des Rheins . . . Heines Triumph war allerdings nicht allgemein; wie in Byron, Leopardi und

[44]) Zitiert bei Guill. Diez Plaja, Modernismo frente a Noventa y ocho, S. 295.
[45]) 'Heine en Castellano' in 'Prosa Literaria', La Habana 1936, S. 55.
[46]) La Literatura Española en el Siglo XIX, 2. Aufl., Madrid 1903.

hundert anderen, stecken zwei Personen, die des Künstlers und die des Sektierers, in ihm, die sich nicht decken können. Heine war ein Nachäffer von Voltaire, der es bald mit dieser, bald mit jener Religion hielt und alles Edle, Heilige und Erhabene in den Staub trat. Und doch war er ein geborener Künstler . . .“

Schon relativ früh wird Heine an Goethe gemessen, da man beiden Dichtern ja besonders viel schuldig geworden war. Enrique Piñeyro nennt ihn in seinem Heine-Essay den unbestrittenen Nachfolger Goethes. „In der volkstümlichen Form des Liedes, die zur höchsten Vollendung des künstlerischen Ausdrucks gesteigert ist, rivalisiert er mit ihm . . . und übertrifft ihn oft. Wenn sein Stil nicht von der höchsten Vollendung, von der untadligen plastischen Linie Goethes ist, so scheint er dafür ‘menschlicher’ . . .“ [47])

Enrique Diez Canedo nuanciert dreißig Jahre später etwas anders. Wenn Heine zwar im Gedanklichen und an schöpferischer Kraft gewiß weit unter Goethe bleibe, so übertreffe er ihn an Geist und Anmut, mitunter sogar auch in der poetischen Erfindung – trotz aller Affektiertheit. „Sein Heidentum ist sinnlicher und auch menschlicher als das Goethes; seine Philosophie, die auch pantheistisch ist, ist ein heiterer, geistreicher Pantheismus.“ [48])

Einen ganz andern Ton schlägt der Argentinier Alberto Gerschunoff an; da spricht ein starkes Ressentiment mit, wenn mit leidenschaftlicher Parteilichkeit Heine gegen den unsympathischen Goethe ausgespielt wird. „Goethe hatte sich vorgenommen, die ideale Biographie eines großen Menschen . . . in die Tat umzusetzen und das ist ihm mit großartiger Unbewegtheit gelungen, die zu seiner Gleichgültigkeit in menschlichen Dingen paßt . . . Heine dagegen wollte nur Mensch sein und darum finden wir in seinem Werk einen so reichen Gehalt an Menschlichkeit . . . Bei Goethe sehen wir uns immer einem Jupiter aus Gips gegenüber, der uns in gemessener Haltung zur Bewunderung auffordert . . . Goethe fehlt der individuelle Stil . . . Heine hat sich nie wichtig gemacht und darum ist uns alles wichtig, was er gesungen und gelitten hat. Er demütigt uns nicht mit seiner Größe wie Goethe oder Hugo . . . Bei ihm sind wir sicher, im Dichter einen Menschen zu finden . . .“ [49])

Was an solcher Auffassung schief ist, haben wir jetzt nicht zu untersuchen. Worauf es ankommt ist, daß sie öfter zu finden ist. So singt z. B. der Spanier Ramiro de Maeztu [50]) dasselbe Lied, indem er das ‘Intermezzo’ gegen die ‘Römischen Elegien’ ausspielt. Mit recht billiger Emphase versichert er uns: „Da ist wahre Liebe. Darum ist es kein Triumphgedicht, sondern eine Elegie, ein Klagelied. Heine nennt es nicht so, um Goethe nicht zu korri-

[47]) Poetas famosos del siglo XIX, S. 243.
[48]) Paginas escogidas de Heine, Madrid 1918, S. 9.
[49]) A. Gerschunoff: Enrique Heine, Buenos Aires 1927, S. 71 ff.
[50]) España y Europa, Buenos Aires, S. 139.

gieren, obwohl er es hätte tun sollen. Es liegt in der Natur der Sache, daß leidenschaftliche Liebe uns unglücklich macht, denn ohne Gegenliebe wird sie zur Tantalus-Qual . . . Nec tecum, nec sine te vivere possum ist das ewig fatale Thema der Leidenschaft. Wer das nicht bis ins letzte erfahren hat, weiß nicht, was Liebe ist . . . Heine weiß es . . . Seine unglückliche Liebe hat ihn mit zwanzig Jahren zum alten Mann gemacht . . ."

Man sieht, wie sehr bei der Würdigung Heines die Sentimentalität in den Vordergrund rückt. Es ist die Krankheit des Zeitalters. Emilia Pardo Bazán rühmt an Heine, daß diese Krankheit des Zeitalters auch in seinen Eingeweiden wüte; er sei der Sänger, der aus bitterer Galle die feinste Ironie gewinne und zwischen die Rosen des Entzückens die blauen Vergißmeinnicht des erträumten Ideals flechte – kurz er sei unwiderstehlich und man müsse ihn in die Arme schließen. Wenn eine Frau so spricht, so weiß man, was es geschlagen hat. Zum großen Teil müssen wir Heines Erfolg auf diese Rührseligkeit zurückführen, die ja oft genug zur Wehleidigkeit wird. Gerade das nahm man für echte Menschlichkeit, womit die Zweideutigkeit des Ironikers durchaus mißverstanden wurde.

Diese Ausschweifung ins Sentimentale wollen wir aber gut trennen von dem Ausdruck echten Schmerzes. Auch hier, im Aussprechen seiner Leiden liegt ein Grund für den großen Beifall. Es tröstet die Menschen, wenn sie Schmerzen, die sie für die ihren halten können, von anderen ausgesprochen hören. Alberto Gerschunoff geht soweit, den Schmerz Heines demjenigen Byrons entgegenzusetzen, den er rhetorisch und von Anrufen an die Unsterblichkeit geschwellt nennt. Heines Schmerz aber sei der der „Menschenseele, des schwachen, betrübten Menschen . . . Diese flüchtigen, leichten Verse sind keine 'Literatur' . . . keine falsche Dekoration . . ."

In allen solchen Urteilen – mögen sie uns nun parteiisch erscheinen oder nicht – spricht sich wahrscheinlich eine gewisse Affinität aus. Damit meine ich nicht die Tatsache, daß spanische Themen bei Heine vorkommen – Almanzor, Boabdil, Spanische Atriden, Doña Clara usw. – sondern gerade die gefühlsmäßige Einstellung, die uns Emilia Pardo Bazán so deutlich beschreibt. Andrejulio Aibar [51]) führt diese Affinität darauf zurück, daß Heine die poetische Erbschaft des deutschen und des jüdischen Volkes vereinige: „Das spanische Volk ist um so eher imstande, die Heinesche Poesie nachzufühlen, als es – bei gleicher dichterischer Begabung wie das deutsche – zweierlei orientalische Elemente in sich trägt, das maurische und das jüdische."

Eine Affinität besteht hinsichtlich des dichterischen Ausdrucks. Heines Technik bedient sich einer allegorischen Ausdrucksform, die durch häufige Wiederholung fast zum Klischee wird: es sind die Lilienhände, Veilchen-

[51]) Im Vorwort vom 'Cancionero', Ausgabe von 1912.

augen, der Rubinenmund und ähnliche Metaphern, die Blumen und Edelsteine mit der Geliebten in Verbindung bringen, und nicht zuletzt die Nachtigall, die, wie man gesagt hat, bei ihm fast zu einem heraldischen Vogel geworden ist. Diese Allegorik ist orientalisch und kam durch die Mauren in die spanische Lyrik. Insofern besteht also eine Gemeinsamkeit der poetischen Vorstellungen, die das Verständnis Heines begünstigte. Dieses traditionelle Element der poetischen Allegorik, das auch in der spanischen Lyrik der Dekadenz stark entwickelt war, hat, wie mir scheint, eine Wichtigkeit, die bisher nicht genug beachtet worden ist; und es ist bezeichnend, daß es relativ belanglos wird, sobald die Wiedergeburt der spanischen Lyrik vollzogen ist. Wie denn auch von da an Heines Dichtung an Bedeutung für die spanische Welt verliert, was sich auch in der geringen Zahl von Übersetzungen nach 1900 zeigt.

Besteht auch eine Affinität hinsichtlich der Ironie? Wahrscheinlich nicht. Pio Baroja hat die Frage aufgeworfen, ob Heine ein Humorist oder ein Satiriker sei[52]). Er meint, das letztere, weil er vom Humor doch weit entfernt sei. Baroja erklärt das aus der jüdischen Herkuft des Dichters. „Ein Jude kann ein Philosoph wie Spinoza sein, kann ein Überheblicher sein, der sein Volk für das heiligste und auserwählte hält, aber nie ein Humorist. Dafür hat er zuviel Gründe, sich inferior zu fühlen. . . . Bei Heine hat man nicht den Eindruck eines Humoristen; er ist ebenso brillant und geistreich, wie er mißtrauisch, perfid und poetisch ist; sein Stil ist satirisch, schneidend und geistvoll, aber nicht humoristisch."

Dies ist durchaus sachlich gemeint. Baroja wäre wohl der letzte, der Heine aus der Frivolität etwa einen Vorwurf machen würde; er spielt auch nicht den Satiriker Heine gegen den Dichter aus, um diesen zu verkleinern, wie das in der französischen Kritik zu finden ist. Er will auf seine Weise den satirischen Zug erklären, der doch zweifellos ein besonderes Charakteristikum bei Heine ist und in dieser Ausprägung sich dem modernen Schlagerlied auf gefährliche Weise nähert.

Eine Affinität möchte ich auch in der Sympathie sehen, die man dem Bohèmien Heine bezeugt, gestern wie heute. Die Rebellion gegen das enge bürgerliche Leben – „Ach, wenn sie nur Herzen hätten" –, gegen den Zwang der Konventionen, gegen das Zweckvoll-Berechnende, gegen die Gesellschaft, die den Künstler als fragwürdiges Wesen betrachtet; aber ebenso der Hang zur schrankenlosen Erotik, zur „Freien Liebe", sodann das Mitleid mit dem „Verbannten" und dem Schwer-Kranken, der alle erdenklichen Qualen und Nöte auszustehen hat – alles das hat, wie E. Nuñez treffend bemerkt, Heine in den Augen derer, die ähnliches durchmachten, zum Prototyp des geistigen Menschen gemacht, der unter seinen Lebensbedingungen

---

[52]) Las Horas solitarias, cap. XIII.

schwer leidet. Man fand also vieles vom eigenen Schicksal sowohl im Werk wie im Leben, so daß es oft zu einer gewissen Identifizierung mit ihm kam. Aus dieser Affinität heraus spricht man von Heines Menschlichkeit in einem besonderen Ton, der durchaus der Interpretation von der Person des jeweils Urteilenden her bedarf. Jedenfalls hat diese besondere Art von Sympathie, die Heine bei den Bohèmiens und solchen, die es gern sein wollten, genoß, ungeheuer zu seiner Popularität beigetragen, weil diese es waren, die in der Publizität den Ton angaben.

VIII

Während so in den achtziger Jahren das Interesse an Heines Lyrik einen Gipfelpunkt erreicht, bleibt seine Prosa so gut wie unbeachtet. Um den Literaten und Soziologen Heine hat man sich ebensowenig gekümmert wie um den Politiker und Essayisten – sehr zum eigenen Schaden; denn so hat man übersehen, wie stark Heine die geistige Gestalt des vorigen Jahrhunderts bestimmt hat, sei es durch seine Verhältnisse zu den Saint-Simonisten und Karl Marx, oder durch das zu Gautier und Baudelaire und nicht zuletzt durch das, was ihm Nietzsche verdankt.

Insofern verläuft der Prozeß geradezu umgekehrt wie in Frankreich; dort wurde Heine zunächst durch seine Prosa-Schriften berühmt, die Romantiker bewunderten sie sehr. Seine Poesie wurde eigentlich erst durch die Parnassisten und Symbolisten richtig entdeckt, während, wie wir gesehen haben, in Spanien zuerst seine Lyrik geschätzt wurde. Der Erfolg seiner Prosa in Frankreich und deren geringe Wirkung in Spanien erklären sich durch den Impressionismus, der ja nicht als gelegentlicher Effekt, sondern als grundsätzliche Haltung erscheint. Es ist eine Prosa ohne Plan und Methode, ganz den Einfällen hingegeben, unfähig, ein Thema durchzuführen. Den Spaniern, die gute Erzähler sind, konnte das nicht zusagen, und so ist es mit wenigen Ausnahmen bis heute geblieben.

Damit hat man Heines Bedeutung für die europäische Geistesgeschichte gerade in dem ignoriert, was uns heute wichtig ist, ist ihm also nicht voll gerecht geworden. Allerdings mußten viele der von Heine behandelten Themen dem spanischen Leser lange Zeit fremd, ja unverständlich vorkommen; solange man der europäischen Entwicklung fern stand, konnte man mit dem Europäer Heine, der die großen Probleme des Kontinents zu formulieren suchte, nicht viel anfangen.

Das gilt selbst für die Reisebücher, mit denen Heine einen neuen Typus geschaffen hatte. Die 'Reisebilder' erschienen erst 1889 auf spanisch; die 'Harzreise' 1892 und das Deutschlandbuch gar erst 1906. Heines Prosawerk ist erst in unserem Jahrhundert vollständig übersetzt worden [53]), bleibt aber bis heute auf einen engen Kreis von Akademikern und Literaten beschränkt.

[53]) In 'Poetas famosos del siglo XIX'.

Die „subjektive Dichtung" gilt als das wirklich Echte bei Heine, man hält sich, wie Menendez Pelayo gesagt hat, an die feminine Seite Heines und ignoriert das Maskuline seiner Prosa. Bei der Lyrik war die Sentimentalität eine Art Brücke – der Kosmopolitismus und Liberalismus, der aus jeder Zeile von Heines Prosa spricht, war dagegen in der Regel für das konservative Spanien unannehmbar. Diese Abneigung ist schuld daran, daß man gegen Heines Prosa-Stil blind blieb, der nicht nur für Deutschland eine neue Epoche einleitet mit seiner Eleganz, Leichtigkeit und Lebendigkeit [53a]). Man ist daher auch dem Publizisten Heine nicht gerecht geworden, einem der großartigsten, die Europa gehabt hat, der die Feder handhabte wie Schwert und Lanze. Das ist gerade im Falle Spaniens kaum begreiflich, denn nirgends spielt der Journalismus so stark in die Literatur hinein wie da. Ohne die Zeitungs-Aufsätze von Unamuno, Azorin, Pio Baroja, Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset, um nur diese zu nennen, wäre die spanische Literatur ganz etwas anderes, als sie heute ist.

Nur selten finden wir daher eine Würdigung wie etwa die von Enrique Piñeyro: „Seine journalistische Prosa, leicht und bissig, bewahrte den Abglanz seiner poetischen Begabung und darum kann man seine Berichte an die Augsburger Zeitung und seine anderen für den Tag geschriebenen Arbeiten noch heute mit Interesse lesen. Bei der Lektüre weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: den erstaunlichen Scharfblick, womit er die politischen Ereignisse beurteilt und durchschaut oder die Anmut und Beweglichkeit seines Stils." Erst viele Jahre später nehmen Alberto Gerschunoff und Enrique Espinoza dies Thema wieder auf.

Das erste Prosa-Stück, das Beachtung fand, handelt von spanischer Literatur-Geschichte; es ist der Prolog zum 'Don Quijote', den Heine 1837 geschrieben hat. Das war den Spaniern aus dem Herzen gesprochen und so wurde er 1877 von Augusto Ferrán übersetzt [54]). Azorin hat ihm einen rühmenden Aufsatz gewidmet [55]) und erklärt diese Seiten mit für das Schönste, Gründlichste und Empfundenste, was je über den Roman geschrieben worden sei; sie enthielten „viele der wichtigsten Gesichtspunkte, die neuerdings für den Roman von Cervantes maßgebend geworden seien". „Worum es hier geht, ist die psychologische, ideale und sentimentale Auslegung des 'Quijote', wovon unsere Gelehrten keine Ahnung haben oder die sie für nebensächlich halten." Mit Heine habe daher die psychologische Deutung des Werkes eigentlich erst begonnen; er habe für Cervantes das gleiche geleistet, wie die früheren deutschen Romantiker für Calderón.

Die 'Reisebilder', eine in ihrer Art von Heine neu geschaffene Gattung,

[53a]) „man wird einmal sagen, daß Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind" (Nietzsche 'Ecce homo').

[54]) In Revista Contemporanea v. 30. 9. 1877.

[55]) Los Valores Literarios, S. 24 ff.

finden erst seit der Jahrhundertwende etwas Interesse [55a]), das durch starke Vorbehalte gedämpft ist. Pio Baroja, der Heine nicht gar so fern steht, schreibt ziemlich mürrisch darüber [56]): „Der Autor hat zweifellos ein großes Talent, aber auch ebensoviel Eitelkeit. Er gleicht einer hübschen Frau, die sich aufspielt, weil sie weiß, daß sie hübsch ist, und die natürliche Anmut mit Maniriertheit verwechselt . . . Der ganze Heine", so fährt er in der uns schon geläufigen Weise fort, „ist nicht in seinen Reisebüchern, sondern in seinen Gedichten. Das Heinesche Wesen, dieses Flattern von Idee zu Idee, gefällt mir nicht. Es ist eine frivole Leichtfertigkeit, weniger des Geistes als der Manier, die mehr gekünstelt als spontan ist."

Durchaus positiv ist die Beurteilung nur dort, wo der Gehalt an gültiger Beobachtung und unvergleichlicher Formulierung gewürdigt wird. Daher spricht Enrique Espinoza von den Überraschungen, die den spanischen Leser erwarten, sobald er auf den historischen, sozialen und politischen Gehalt achtet. Neben einer Heineschen Formulierung wirke fast jede andere vage [57]). Die großartigen Sätze Heines über die französische Revolution und die Bedingungen der Revolutionen überhaupt findet der spanische Leser in diesem Essay interpretiert; ebenso wird die besondere Rolle der Schriftsteller in der Geschichte beleuchtet und am Beispiel Voltaires und Rousseaus erläutert. Dagegen „in der Politik, wie im Leben, muß man nur das Erreichbare wünschen". Auf die Verwandtschaft der Heineschen Gedanken mit denen von Karl Marx wird hingewiesen und deren Aktualität herausgearbeitet.

Aber das ändert nichts daran, daß der Publizist Heine, der die Zukunft so deutlich gesehen hat, und dessen Warnungen noch nach 100 Jahren gelten, in der spanischen Welt ignoriert worden ist. Nur ganz selten bringt man ihn mit der Gegenwart in Verbindung [58]). Bezeichnenderweise war es der Wortführer eines um seine Unabhängigkeit ringenden Landes, der Cubaner José Marti, der in den neunziger Jahren Heinesche Verse wie eine Fahne aufgriff. In der Reportage 'La guerra social en Chicago' schildert er die Hinrichtung der verurteilten Anarchisten und verwendet dabei das Heinesche Weberlied:

„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch, . . .
Wir weben, wir weben."

[55a]) Ich wüßte nur einen Fall zu nennen, wo etwas Ähnliches wie die 'Harzreise' auf spanisch versucht wurde: „Una inspiración alemana" von Augusto Ferrán (Obras compl., Madrid, s. a. S. 199 ff.). Ed. Nuñez (S. 90) meint, daß die Peruaner Leonidas Yeroví und Martin Adán an Heines Prosa sich geschult hätten.

[56]) Las Horas Solitarias, Cap. VI.

[57]) El Angel y el León, Santiago 1954.

[58]) So Alfonso Reyes in 'Marginalia' (Mexico 1954), wo er S. 188 die berühmten Seiten abdruckt, in denen der prophetische Geist Heines die Franzosen vor der Auferstehung Thors warnt, der mit seinem Hammer ihre Kathedralen zerschlagen werde.

Es ist eine freie, wirkungsvolle Übertragung, in der der Refrain „Wir weben" zur anfeuernden Parole geworden ist: „Adelante, Adelante, Tejedor." „Vorwärts, Weber, vorwärts." [59]).

IX

Nachdem wir uns einen allgemeinen Überblick verschafft haben, können wir es wagen, die Frage zu beantworten, die wir uns gestellt haben. Soviel ist deutlich geworden, daß Heines Bedeutung für die spanische Literatur auf die Lyrik beschränkt ist. Wie groß haben wir sie anzusetzen? Für welche Zeitspanne gilt sie? Das können wir nur entscheiden, wenn wir uns den Einzelheiten zuwenden und die Entwicklung gerade der spanischen Lyrik genauer betrachten. Ohne solche Unterlagen wird man Heines Wichtigkeit leicht unterschätzen, wie das z. B. bei Allison Peers der Fall ist [60]). Erst wenn man die Situation der spanischen Lyrik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Betracht zieht und ihre Entwicklung in den nächsten Jahrzehnten verfolgt, läßt sich ermessen, was Heine zu ihrer Erneuerung beigetragen hat.

Die Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte sind für die spanische Lyrik „los más calamitosos de nuestra historia literaria", die armseligsten unserer ganzen Literatur-Geschichte, sagt einmal Azorin [61]). Aus dieser Erstarrung wird die spanische Dichtung allmählich befreit durch die Ballade und das Lied, deren Rezeption sich damals vorbereitet. In den vierziger Jahren hatte die katalanische Dichtergruppe um Pablo Piferrer (1818–1848) begonnen, sich um die neue deutsche Dichtung zu bemühen, vor allem um die Balladen. Man verstand sie als neue Gattung der Poesie, entdeckte aber bald ihre Ähnlichkeit mit den spanischen Romanzen und knüpfte an diese prachtvolle Volkspoesie wieder an.

Von Frankreich her kam ein ähnlicher Impuls. Dort war 1841 das wichtige Buch von Seb. Cornu 'Ballades et Chants populaires de l'Allemagne' erschienen, das viele deutsche Balladen seit Bürger enthielt. Schließlich wurden die Balladen große Mode, und das kam natürlich den deutschen Dichtern zugute, die man als Meister dieser Gattung bewunderte. Damit war das Eis gebrochen, und man gewann nun in stetiger, wenn auch langsamer Entwicklung ein engeres Verhältnis zur deutschen Dichtung.

Die Ballade war in Spanien keineswegs unbekannt, aber sie war etwas ganz anderes geworden als im Norden Europas; sie gehörte zur bukolischen

---

[59]) José Martí: 'Estados Unidos', Buenos Aires. Auch der Cubaner Enrique J. Varona hat 1895 Heine als Helden gefeiert, als er zum Streit um das Heine-Denkmal in New York das Wort ergriff; vgl. 'Violetas y Ortigas', Madrid ca. 1907, S. 57.

[60]) A History of the Romantic Movement in Spain, Cambridge 1940, S. 304.

[61]) Clásicos y Modernos, S. 77 (Losada).

Gattung, zu den Hirtengedichten. Das Dramatisch-Unheimliche, dem sie bei den germanischen Völkern ihren Erfolg verdankt, kannte man nicht und übernahm es als ein neues Element.

Bei dem Lied war die Anknüpfung schwieriger. Was ein Lied ist, suchten die Übersetzer dem spanischen Publikum zu erklären; weiteren Kreisen wurde jedoch das Lied erst durch Pioniere wie Teodoro Llorente, den valenzianischen Dichter, erschlossen. 1864 erschien von ihm im 'Museo Literario' (Valencia) eine Aufsatzreihe mit dem Titel 'Los lieder de Goethe', wo er an Hand zahlreicher Übersetzungen seinen Lesern das Wesen des Liedes begreiflich zu machen sucht.

Gegenüber dem Akademismus mit seinen festen Regeln berief er sich auf die frei schwebende Musikalität der Goetheschen Lieder, welche die Stimmung ausdrückt – ein Begriff, den man im Spanischen schwer wiedergeben kann. „Das Lied, sagt er, ist vor allem eine musikalische Form der Poesie. In ihren Ursprüngen ist die Lyrik durchaus 'cantabile'... Am Ende des vergangenen Jahrhunderts war es diese musikalische Poesie, welche die deutsche Literatur erneuert hat ... Die Musik der Lieder hat ihre Inspiration in der Liebe." Das war damals für die hispanische Welt eine neue Erkenntnis, weil man vergessen hatte, was früher einmal der Lebensnerv der spanischen Dichtung gewesen war. Noch jahrzehntelang versucht man in immer neuen Wendungen das schwer zu fassende Wesen des Liedes dem spanischen Geist nahezubringen [62]).

Llorente exemplifiziert bei dieser Gelegenheit nur an Goethe, den man ja als Romantiker verstand; was er aber vom Lied überhaupt sagt, von seiner Musikalität, Intimität, Volkstümlichkeit und Liebesthematik gilt genauso für Heines Lieder, so daß beide als Liederdichter zunächst zusammengestellt wurden. Deshalb kam das von E. F. Sanz für Heine geweckte Interesse auch Goethes Lyrik zugute, wie später wiederum die Beschäftigung mit Goethe zugunsten von Heine wirkte.

Wie sich dank der Bekanntschaft mit Lied und Ballade die Tendenzen zur Erneuerung der spanischen Lyrik in einem langwierigen Prozeß durchgesetzt haben, das macht ein entscheidendes Kapitel der modernen spanischen Literaturgeschichte aus. Das Wesentliche ist, daß da die Bestrebungen mehrerer Dichtergruppen zusammengewirkt haben: es sind G. A. Becquer mit seinem Kreise, der valencianische Dichter Teodoro Llorente, die

---

[62]) z. B. Enrique Varona (Estudio y Conferencias, Habana 1930, S. 136) formuliert: „Ein lebhaftes Gefühl oder ein tiefer Gedanke, die allein mit ihrer Darstellung die Seele aufs tiefste berühren; zwei oder drei Bilder, die sich zur Einheit zusammenfügen, sehr viel Feinheit, Zartheit, Harmonie – und das alles in vier, acht oder zwölf Zeilen, sind die Elemente, die diese Gattung unbedingt erfordert."

mehrfach genannten katalanischen und mayorquinischen Dichter und nicht zuletzt die galizische Dichterin Rosalia de Castro [63]).

Die zentrale Figur in diesem Prozeß aber ist Becquer, mit ihm beginnt nach dem Zeugnis von Juan Ramón Jimenez die neuere spanische Lyrik, ein Urteil, daß die Literaturgeschichte bestätigt hat. Er hat, angeleitet von Augusto Ferrán, in dem Lied, wie er es bei Goethe und Heine kennenlernte, mit sicherem Instinkt eine neue Möglichkeit für die spanische Lyrik erkannt und hat sie auf seine Weise verwirklicht [64]). Es kann uns aber nicht genügen für unser Thema, daß er Heine gekannt hat, und daß Anklänge an diesen in seinen Gedichten nachweisbar sind. Wir werden unserer Aufgabe nur dann gerecht, wenn wir fragen, ob Becquers Werk ohne Heine denkbar ist, genauer, ob es ohne Heine anders ausgefallen wäre?

Das ist heute entschieden zu bejahen. Die Diskussion hierüber ist seit Becquers Tode (1870) im Gange und verworren genug geführt. Während die einen ihn geradezu Heines Schüler nannten und damit eine starke Abhängigkeit behaupteten, betonten die andern die Originalität seiner Leistung. Die Verwirrung kam daher, daß man von einem absurden Begriff der Originalität ausging, daß man nämlich alles aus sich selber haben müsse, um original zu sein; infolgedessen formulierte man die Alternative falsch und sah nicht, daß die Aufnahme einer Anregung und deren schöpferische Gestaltung das Fruchtbare ist. So war es bei Becquer: er hat die von Heine ausgegangene Anregung auf seine Weise schöpferisch gestaltet und dadurch, allein dadurch, ist er zum Erneuerer der spanischen Lyrik geworden. Er ist also nicht der Nachahmer, sondern der Erbe Heines.

Daß sich nun aber seit bald 90 Jahren die Überzeugung bei vielen erhalten hat, Becquer sei ganz von Heine abhängig, eine allzusehr simplifizierte Ansicht, ist uns ein Hinweis darauf, wie stark die Einsicht ist, daß Becquers Werk ohne Heine nicht zu denken ist. Es kann uns nicht gleichgültig sein, wenn so urteilsfähige Autoren wie Teodoro Llorente [65]) und Emilia Pardo Bazán [66]) den andalusischen Lyriker ganz im Lichte Heines sehen. Die Tatsache, daß dies die Ansicht von mehreren Generationen war, ist auch dann wichtig, wenn sie nicht richtig gewesen sein sollte. Denn auf alle Fälle wurde

---

[63]) E. Diez Canedo sagt von ihr (in 'Heine, Paginas escogidas') „Die galizischen und spanischen Gedichte von Rosalia sind heinischer als selbst die von Becquer, auch sie haben eine Bitterkeit und eine spöttische Note, die beim Autor der Rimas fehlt."

[64]) Daß Becquer das Lied als Inbegriff der deutschen Lyrik verstanden hat, sieht man aus der Besprechung, die er 1861 dem Gedichtband seines Freundes Augusto Ferrán gewidmet hat in der Zeitschrift 'El Contemporaneo'. Da hat er auf das Neuartige des Liedes hingewiesen und es der gekünstelten Tradition der spanischen Lyrik gegenübergestellt.

[65]) Heine: Libro de los Cantares. Trad. p. Teod. Llorente, Barcelona, pag. XLV.

[66]) Revista de España 1886, Tomo CX, S. 484.

damit Heine eine Bedeutung zu teil, die sich in der Folge auch ausgewirkt hat, selbst wenn die Voraussetzungen nicht ganz zutreffend gewesen sein sollten.

Über das Thema Becquer/Heine gibt es heute bereits eine Spezialliteratur, die neuerdings durch die Untersuchungen von Damaso Alonso[67]) vorläufig abgeschlossen sein dürfte. Er hat nachgewiesen, was Becquer an Form und Motiv von Heine übernommen hat, Beziehungen, die nicht allein die Musikalität und Struktur des Verses betreffen, sondern so weit gehen, daß man von Nachdichtungen oder Variationen sprechen kann. „Der Charakter der Geliebten, der Zauber ihrer Schönheit, der Schmerz des Bruchs usw. waren in Becquers Gemüt nach den von Heine geschaffenen Vorbildern geformt." Diese Übernahme Heinescher Vorstellungen und Elemente berechtigen uns zu der Behauptung, daß da, wo von der Wirkung Becquers die Rede ist, auch Heines Name mitschwingt[68]).

Becquer ist also bei weitem der überragende Vermittler zwischen Heine und der spanischen Dichtung. Neben ihm steht aber – außer den oben Genannten – die „keineswegs unrühmliche Schar von Heine-Nachahmern", von der Franc. Blanco Garcia in seiner Literatur-Geschichte spricht[69]). Ferner so begabte Dichter wie Manuel Reina und Ricardo Gil. Im spanischen Amerika ist an erster Stelle die cubanische Dichtergruppe zu nennen mit D. V. Tejera an der Spitze und Julián del Casal; sodann der Mexikaner Amado Nervo[69a]) und der Venezolaner J. A. Perez Bonaldo, der Übersetzer des 'Cancionero', dessen Gedichte[70]) die Schule Heines nicht verleugnen. Ähnlich ist es mit den Peruanern Ricardo Palma und Gonzalez Prada, Wegbereitern des Modernismus[71]), und ihren Nachkommen José M. Eguren (1882–1942) und Alberto Ureta (geb. 1885), sowie dem Bolivianer Franz Tamayo (1879–1956), der nach Heines Vorbild in seinen Gedichtband 'Scher-

---

[67]) 'La Originalidad de Becquer' in: 'Ensayos sobre poesia española', Buenos Aires 1946; hier weitere Literaturangaben. Man beachte aber auch den Nachtrag S. 300 ff. Ferner Franz Schneider, Arbeiten über Becquer (s. Anm. 14).

[68]) Daher werden Heine und Becquer so oft nebeneinander genannt, z. B. in dem Werk eines Kenners wie Max Henriquez Ureña, Breve Historia del Modernismo, Mexico 1954, S. 34, 329 usw.

[69]) Er erwähnt u. a. die Katalanen José Puig y Perez, Melchor de Palau und Angel Descarrote. Hierher gehören auch Antonio Ros de Olano ('Poesias', Madrid 1886, mit Prolog von Pedro de Alarcón, der auf Anklänge an Heine aufmerksam macht), Joaquin M. Bartrina ('Obras en Prosa y Verso', Barcelona 1881, z. B. 'Imitacion de Heine'), den Eugenio d'Ors in seinem 'Nuevo Glosario' „una especie de Enrique Heine para la sala de autopsia" – einen Heine für den Anatomiesaal – genannt hat.

[69a]) z. B. im Gedichtband „En voz baja".

[70]) 'Poesias y Traducciones', Caracas 1947 – aus den achtziger Jahren stammend.

[71]) Max Henriquez Ureña, Breve Historia del Modernismo, S. 329.

zos' Interludios, also Intermezzos einschaltet. Von den Columbianern haben sich Rafael Pombo[72]) durch besondere Melodiösität des Verses und José A. Silva[73]) durch Einführung neuer Metren ausgezeichnet. Ganz im Zeichen Heines stehen auch die frühen Verse der uruguayischen Dichterin Eugenia Vaz Ferreia[74]) und manche Gedichte des Chilenen Carlos Silva Cruz, z. B. „Luz de intimidad" 1946.

X

Anstatt diese Liste fortzusetzen, wollen wir uns an einem Beispiel ansehen, wie man in der Regel die Heine-Nachfolge verstand. Der katalanische Dichter Ramón D. Perés[75]), der schon erwähnte Vorkämpfer für eine neue Lyrik, führt Heinesche Vorstellungen weiter, wenn er der Tanne, die sich nach der fernen Palme sehnt, eben diese Palme gegenüberstellt: „Wer erinnert sich nicht an den Fichtenbaum aus dem Heineschen Gedicht, der in die ferne Palme verliebt ist, und die reizende Ballade Mignons von Goethe, die Ballade vom Land, wo die Zitronen blühen. Ich habe hier versucht, das Gegenstück zu dieser Sehnsucht nach dem Süden darzustellen, die sich in diesen beiden Anrufen aus dem Norden ausspricht: ich fühle die launische Liebe der Palme zur einsam-traurigen Fichte, ich habe den grünen Zitronen-Baum im nebligen Norden zur Blüte bringen wollen . . ." So wird aus den heineschen Versen beinahe ein Programm gemacht, das dem Südländer gemäß ist. Eine neue Einstellung, die einiges mit der allgemeinen Hinwendung zur deutschen Wissenschaft und Literatur zu tun hat, die sich in dieser Periode vollzieht.

Es geht uns hier nicht darum, alles zu katalogisieren, was mit Heine zu tun hat, als vielmehr darum, die Atmosphäre anzudeuten, in der sich das Verhältnis zu Heine entwickelt hat. Gewiß sind die meisten der hier genannten Poeten zweiten und dritten Ranges und heute vergessen. Aber deshalb dürfen wir ihre Leistung nicht unterschätzen. Sie haben mit ihren Übersetzungen und Nachdichtungen die dichterische Sprache der spanischen Welt entwickelt und damit die moderne spanische Dichtung vorbereitet. Die Begegnung mit Heine ist nicht mehr und nicht weniger als die Vorbereitung des Modernismus, der mit Rubén Darío so glänzend in die Erscheinung tritt, als dessen Bändchen 'Azul' 1888 erschien.

---

[72]) Poesias de R. Pombo, Bogotá 1916.

[73]) Seine mehrfach diskutierte Verwandtschaft mit Heine hat Donald Fogelquist ('José A. Silva y Heinrich Heine' in: Revista Hispanica Moderna 1954, S. 282 ff.) sorgfältig untersucht und wichtige Übereinstimmungen in Sprache und Motiven nachgewiesen. Dazu auch Max Henriquez Ureña, S. 140. Auch Ismael Arciniegas (Traducciones poéticas. Paris 1925) gehört zu den Heine-Nachfolgern.

[74]) A. zum Felde: Proceso intelectual del Uruguay, S. 330 ff.

[75]) Norte y Sur. Poema cíclico. Segunda serie de cantos modernos, Barcelona 1893.

Allerdings hatte dieser Dichter, zunächst wenigstens, keine unmittelbare Beziehung zu Heine; er hat ihn durch die Franzosen kennengelernt, denen er sich eng angeschlossen hatte. Daß er den Symbolisten viel verdankt, ist bekannt, aber keinem eiferte er so nach wie Verlaine. Wie aber stand Verlaine zu Heine? Daß sich bei ihm ein starkes Echo von Heine findet ist oft belegt [76]). Gerade aber für jene Dichtergeneration der Franzosen war Heine von größter Wichtigkeit. Camille Mauclaire drückt das in dem Satz aus: Heine ist die Grundlage der neuen Dichtung [77]). Da liegt der Schlüssel für die Beziehung Verlaines zu Heine, weshalb ihn Edmond Dumeril den Mittler zwischen Heine und den Symbolisten nennt; Verlaine habe sich als erster an Heine geschult, während die andern bis dahin ihn nur oberflächlich nachgeahmt hätten. Dario kam also auf indirektem Weg zu Heine, vor allem, weil er sich als Romantiker fühlte [78]). Auf seine Weise hat er viele Anregungen schöpferisch zusammengefaßt, so daß sich die Einzelheiten in dem Neuen verlieren. Es mag uns genügen, daß bei der Geburt der neuen spanischen Lyrik auch Heines Stern mit am Himmel stand.

Das ist allgemein anerkannt; wir haben dafür sowohl das Zeugnis der Dichter, welche die neue spanische Lyrik repräsentieren, wie der Literarhistoriker. Kein geringerer als Juan Ramón Jimenez, der Patriarch des Modernismus, gehört zu den Heine-Nachfolgern. Heines Name steht unter den Lieblingsdichtern, die er in seinen 'Jardines lejanos' nennt, und er führt ihn auch an neben Lamartine, Becquer, Byron, Espronceda, als er in seiner 'nota autobiográfica' über seine Lektüre aus der Studentenzeit berichtet [79]). Darum ist er für Rubén Darío [80]) „ein Lyriker aus Heines Familie" und für Salvador Rueda [81]) „der edle, reine Sohn Becquers und Heines".

Wie ein jüngerer Dichter, den man nicht ohne weiteres zu den Heine-Nachfolgern rechnen würde, über sein inneres Verhältnis zu ihm denkt, erfuhr ich bei einer Unterhaltung mit Jorge Luis Borges, einem der bedeutendsten argentinischen Lyriker. Als das Gespräch auf Heine kam, sagte er: „Somos todos un tanto heineanos" – wir sind alle in gewissem Grade Heineaner – ein Ausspruch, dessen Wert für mich vor allem in der Spontaneität liegt.

---

[76]) Louis Betz: Heine in Frankreich. Zürich 1895, S. 412.

[77]) Zitiert nach Ludwig Hirth: Heinrich Heine und seine französischen Freunde Mainz 1949, wo reichliches Material. „Heine, der den tieferen und seelenvolleren Lyrikern Frankreichs längst in Fleisch und Blut übergegangen ist" (Nietzsche contra Wagner).

[78]) „Quien que es, no es romantico . . .?" Y del divino Heine un canto a la orilla del Rhin . . . Im Band 'Divagaciones'.

[79]) Enrique Diez Canedo, J. R. Jimenez en su obra, Mexico 1944, S. 35, 114.

[80]) 'He aqui un lirico de la familia de Heine' in 'Renacimiento', Madrid 1907, S. 358.

[81]) Ebenda S. 364: 'hijo noble y puro de Becquer y Heine'.

Was die Dichter so über diese Beziehung sagen, bestätigen die Gelehrten. Dafür nur eben zwei Zeugnisse. Für L. Guarner[82]) ist es ebenso unbestreitbar, „daß unsere moderne Dichtung dem Genius Heines in hohem Maße verpflichtet ist", wie für Max Henriques Ureña[83]) „der Einfluß Heines auf die Modernistas außer Frage steht".

Hier wollen wir uns daran erinnern, wie kompliziert der geistige Stammbaum eines modernen spanischen Dichters ist. Der Lyriker José Moreno Villa hat uns das aus eigener Erfahrung heraus anschaulich beschrieben[84]): „Ich habe in Deutschland angefangen zu schreiben. Dort sind meine Wurzeln, freilich eng verbunden mit der andalusischen Volksdichtung. Ich sehe das innere Gewebe so: andalusische copla (einschl. des Tones), Heine, Goethe, Schiller, Hölderlin, Stefan George, Mombert; dazu einiges Französische: Baudelaire, Verlaine; und aus Spanien: Darío und Unamuno, die Machados, und Juan Ramón (Jimenez). Schließlich aus dem klassischen Rom: die Elegiker Catull und Tibull."

Das ist ein verwirrendes Bild, so daß wir uns fragen, was die spanischen Dichter denn nun eigentlich bei Heine gelernt haben. Das können wir jetzt doch wenigstens summarisch beantworten: sie erlebten an ihm – ähnlich wie bei Goethe – die Musikalität des Verses, die Sinnlichkeit, Unmittelbarkeit und Konzentriertheit des Ausdrucks. Das ist der eine Aspekt. Dazu tritt aber als besonderes Heinesches Element die Nonchalance des Ausdrucks, das was man für „Natürlichkeit" hielt, die lässige Einfachheit der Sprache, die ja in Wirklichkeit ein raffinierter Kunstgriff ist und wie eine Improvisation wirkt. Diese Einfachheit und die Knappheit, mit der eine Episode resümiert und anschaulich gemacht wird, waren die Gegenmittel, die man brauchte, um die preciöse Gespreiztheit der traditionellen spanischen Lyrik zu überwinden. Endlich ist es die Entdeckung neuer Formen, die man sich aneignen konnte – stets ein Ereignis für jede Literatur.

XI

Soll das nun heißen, daß Heine an Bedeutung verloren habe in dem Maße, wie man diesen Stil beherrschte und die Erneuerung der spanischen Lyrik sich vollendete? Allerdings. Weiter oben haben wir darauf hingewiesen, daß es seit Ende des vorigen Jahrhunderts kaum noch neue Heine-Übersetzungen größeren Stils gibt. Das zeigt einen Wechsel in der Beziehung an. Die Aktualität Heines mußte abnehmen, nachdem das Neue, das er gebracht hatte, hispanisiert worden war; aber das heißt durchaus nicht, daß er als Dichter der heutigen Generation weniger gegenwärtig oder weniger wichtig wäre.

[82]) Henri Heine, Libro de Canciones, Madrid 1951, Prologo S. 25.

[83]) Max Henriquez Ureña, Breve Historia del Modernismos, Mexico 1954, S. 297.

[84]) Juan Chabas, Literatura española contemporanea, La Habana 1952, S. 398.

Was Heine den heutigen Dichtern spanischer Zunge bedeutet, sehen wir nicht allein aus solchen Zeugnissen wie von Juan Ramón Jimenez und José Moreno Villa, sondern aus den Huldigungen, die man ihm widmet. Aufs Geratewohl will ich hier wenigstens einige anführen. Eine gute Gelegenheit war der hundertste Jahrestag des 'Buchs der Lieder'; er wurde z. B. in Buenos Aires mit mehreren Veranstaltungen gefeiert und dazu wurden einige Gedichte im Heineschen Stil und zu seinen Ehren veröffentlicht. Von Fernandez Moreno[85]) stammt z. B. die 'Romance a Heine', deren Schlußverse Heines Bedeutung folgendermaßen resumieren:

„Hijos mios, este es Heine: rosa, violeta, lis;
Hijos mios, este es Heine: agua clara y rosa hostil;
Hijos mios, este es Heine: taberna y zaquizamí;
Hijos mios, este es Heine: despabiladme el candil,
Endriagos, brujas, vestigios, una epoca, un pais."

Da sind alle charakteristischen Elemente aufgeführt: die Poesie der Blumen und des klaren Bachs, der Schenke und der Studentenbude, das Familiäre der täglichen Hantierung wie des Kerzenschnäuzens und das Reformatorische, das ebenso Gespenster bekämpft wie die Reaktion.

Damals dichtete auch Ezequiel Martinez Estrada seine 'Humoresca Heineana'[86]), eine poetische Biographie etwa im Stil des Buches 'Le Grand'. Das Besondere der Huldigung liegt in beiden Fällen darin, daß man die fragwürdigste Neuerung Heines, nämlich das Hereinnehmen des Prosaischen ins Gedicht anwandte, etwa nach dem Beispiel:

„. . . Alsbald nahm ich
Eine Droschke und ich rollte
Zu dem Kriminalrat Hitzig,
Welcher ehmals Itzig hieß . . ."

Rein technisch gesehen, ist das im Spanischen eine virtuose Leistung.

Poetischer ist das Gegenstück zum Heineschen Weberlied, das Hector Pedro Blomberg gedichtet hat, 'La Canción de los Tejedores a Enrique Heine'[87]), das mit der eindrucksvollen Strophe schließt:

„Fuiste un hombre libre. Y nos comprendemos
desde tu sepulcro, ruiseñor del Rhin:
Como en tu Silesia, tejemos, tejemos,
Y nuestro trabajo se acerca a su fin."

In dieser Huldigung an den freien Menschen ist der Gedanke jenes Weberliedes in glücklicher Weise wieder aufgenommen und aktualisiert: in Amerika

[85]) Cuadernos literarios de Oriente y Occidente, Buenos Aires, S. 113.
[86]) Ebenda, S. 91.
[87]) Zum gleichen Jubiläum abgedruckt in 'Babel', Buenos Aires 1927.

wie in Schlesien sind es im Grunde die gleichen sozialen Probleme, die man auszukämpfen hat – das etwa wollen diese Verse besagen.

Auf einen ganz anderen Ton ist der 'Canto a Heine' des Columbianers Daniel Arango[88]) gestimmt. Dies Gedicht gilt dem Dichter, dem sich das Wesen der Dinge dank seines Tiefblicks enthüllt hat, und dessen Dichtung als unvergänglich betrachtet wird. Als Enkel spricht hier der moderne Dichter, der sich als Abkömmling Heines fühlt: „Du stirbst nicht, Großvater im fernen Grabe, der du unter einer Harfe schläfst, deine Stimme soll uns begleiten . . ."

Die Vorliebe für das 'Intermezzo' bezeugt uns heute noch der Argentinier Marcos Victoria[89]), indem er dafür sogar den 'Tasso' preisgibt. In einer kleinen copla heißt es:

„Goethe: me despido del 'Tasso' con un beso.
Tiene la culpa Heine. Heine y su Intermezzo."

Bei allen diesen Äußerungen, die der Kenner leicht vermehren könnte, ist vielleicht das Wichtigste, daß es nicht dem Gestrigen zugewandte Romantiker sind, die hier sprechen, sondern moderne Dichter. Sie sprechen in der Tat das Gefühl der heutigen spanischen Welt aus, die sich heute wie gestern zu Heine hingezogen fühlt. Nicht umsonst stehen seine Gedichte in den Schulbüchern von Südamerika wie von Spanien. Wie es scheint, hat Emilia Pardo Bazán auch insofern recht behalten, daß – mindestens das große Publikum – Heine den Vorzug vor Goethe gibt. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich die Behauptung wage, daß an Popularität Heine von allen deutschen Dichtern an erster Stelle in der hispanischen Welt steht.

Das soll aber nicht heißen, daß ein großer Dichter gegen den anderen ausgespielt wird; es mag uns genügen, daß man dem Dichter des 'Intermezzos' gestern wie heute huldigt. Was Guillermo Valencia[90]) über die Bedeutung Heines für die deutsche Literatur gesagt hat, gilt mit der entsprechenden Abschwächung auch für die Dichtung der hispanischen Welt, daß es nämlich eine unausfüllbare Lücke in ihr geben würde, wollte man Heines Namen in ihr unterdrücken.

---

[88]) In 'Antología de la nueva Poesía Colombiana', Bogotá 1949.
[89]) Aus dem Buch 'Las Voces'.
[90]) Im Prolog des Buches 'Judaismo', S. 12.

DIE PHILOSOPHIE DER ENTTÄUSCHUNG DES FRANCISCO QUEVEDO

Von Alberto Wagner de Reyna*)

Don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas – geboren 1580 zu Madrid und gestorben 1645 in Villanueva de los Infantes – zählt zu den populärsten Persönlichkeiten der spanisch sprechenden Welt. Noch heute, in einem Abstand von drei Jahrhunderten, werden unter Gelächter – und natürlich in Abwesenheit von Damen – Possen herumgereicht, die man rechtens oder fälschlich ihm zuschreibt; und auf einen Abstand von dreihundert Jahren wird mit gelehrter Überheblichkeit noch und noch behauptet, daß Quevedo kein gewöhnlicher Spaßmacher, sondern ein stoischer Moralist, ja der Juvenal Spaniens gewesen sei. Aber allmählich haben sich die Leute geeinigt, und es heißt, daß dieses einzigartige Genie von einem Manne zwei Gesichter habe, die nicht zusammenpassen und auch nicht auf ein einziges rückführbar sind, das Gesicht des Narren und das des Philosophen. Allerdings ist man sich dabei nicht im klaren, daß Narr und Philosoph doch auf ein und dasselbe hinauskommen; denn wer über das Lächerliche lacht, entdeckt ja die Wahrheit, wie umgekehrt das Bemühen um die Wahrheit bei den Lachlustigen das Lachen hervorruft. Ich möchte an dem konkreten Beispiel eines der besten Köpfe die die Welt besaß, die Frage anschneiden, inwiefern der Narr ein Philosoph und der Philosoph ein Narr sein kann.

Letztlich interessiert uns allerdings nicht so sehr der Mensch wie die existenzielle Struktur, die an ihm mit unerhörter Schärfe und Lebensfülle in Erscheinung tritt und die solchermaßen eben zum Wesen dieses Mannes gehört. In den Augen unseres Autors sind wir Sterblichen alle zugleich Philosophen und Narren. Ersteres: weil niemand, solang er am Leben ist, etwas weiß, weil wir alle Ignoranten sind, die jedoch gerne weise sein wollen. Dies aber heißt, genau genommen, Philosoph sein. Das Zweite beruht darauf, daß „ihr in dieser Welt alle Narren seid, indem ihr euch übereinander lustig macht, was, wie ich behaupte, in allen von Natur aus angelegt ist, und in einigen zum Beruf gehört".

Zwischen Leben und Werk eines Menschen können Widersprüche klaffen. Und es ist behauptet worden, daß dies bei Quevedo der Fall sei. Seine

*) Übersetzt von Gred Ibscher Roth, Lima (Perú).

aszetischen, philosophischen und politischen Schriften stünden angeblich im Gegensatz zu seinem ausschweifenden Leben, zu seinem angeborenen Sinn für Realität und seinem Opportunitätscharakter bei Staatsgeschäften. Um diesen Widerspruch aufzulösen, könnte man anführen, daß sich im Werk die Gedanken des Ritters vom Orden Santiagos spiegeln, und daß sein Leben war, was es eben war, wobei Werk und Leben durch eben jene Kluft voneinander getrennt sind, die immer zwischen der Sünde und dem Vorsatz der Besserung liegt. Er selbst verleiht diesem Gedanken einmal in folgenden Worten Ausdruck: „Ich, der ich von der Wiege an ein Kind der Verworfenheit gewesen bin und nicht wohlzugeraten vermochte, schreibe gute Lehren, um meine Schuld loszuwerden, damit andere mirs nicht nachtäten, und als Gefahr prangere ich mich an, die andere vermeiden sollten."

Demgegenüber sei die Bemerkung gestattet – und möge sie mir unser Autor in eigener Person verzeihen –, daß es nämlich recht leicht sei, sich in Antithesen zu bewegen, wofern man die Wurzel entweder nicht kennt oder nicht nennen mag, aus der sich zwei Extreme erklären lassen, oder wofern die Lebensumstände sie vor uns selber verborgen halten.

Aber kehren wir zu unserer Frage zurück: Wie kann es sein, daß der Mensch im allgemeinen und als typischer Fall Quevedo Narr und Philosoph zugleich ist? Wie kann man Genuß am Vergnügen finden und doch wissen, daß wirkliches Vergnügen nur in der Tugend besteht? Wie verhält es sich mit dem Menschen? Ist er gleichzeitig Engel und Teufel? Auf welche Art löst Quevedo in seinem Werk ein Problem, das ihm durch die eigene Weise des Seins aufgegeben war?

Die Antwort, die Madrids berühmter Sohn auf diese Fragen gibt, ist zeitbedingt und findet sich eingebettet in eine bestimmte theologisch-philosophische Tradition. Aber es ist weder die Absicht der vorliegenden Studie, Quevedo in den Rahmen seiner Zeitgenossen einzuweisen, noch eine Herkunftsbestimmung seiner Ideen zu treiben; wir wollen hier lediglich in einem zusammenhängenden Gewebe darstellen, was er als seine Erfahrung von Himmel und Hölle bekennt.

„Solange der Mensch lebt, stirbt er." Diesem Gedanken begegnet man beim Herrn des Turmes von Juan Abad auf Schritt und Tritt (und er wird von ihm in dieser und jener Form geäußert). So legt er zum Beispiel der Gestalt des Todes folgende Worte in den Mund: „Dies ist nicht der Tod [er verweist auf das Gerippe], sondern alle die Toten zusammen oder vielmehr das, was von den Lebenden zurückbleibt. Diese Knochen sind der Grundplan, nach dem der Körper des Menschen gebaut ist. Den Tod kennt ihr zwar nicht, und doch seid ihr euer eigener Tod: er hat das Gesicht eines jeden von euch und ihr alle seid euer eigener Tod. Der Schädel ist der Tote und das Gesicht ist der Tod; das was ihr Sterben nennt, ist ein: Soebengestorbensein, und was ihr Geborenwerden heißt, ist das Beginnen des Ster-

bens, und was ihr Leben nennt, ist Sterben bei lebendigem Leib, und die Knochen sind, was der Tod von euch übrig läßt, das was für die Beerdigung zurückbleibt." Denn mit dem Leben beginnt der Tod. „Jedes Jahr des Lebens ist ein Jahr des Sterbens und wer wenig zu leben hat, hat auch wenig zu sterben." Oder auf eine andere Wendung gebracht: „Vom Lebenden zum Sterbenden fehlt nur ein kleiner Unterschied, daß nämlich der Lebende alle Tage stirbt und der andere seine letzte Stunde stirbt. Wer stirbt, hat nichts weiter mehr zu sterben, wer aber lebt, hat noch viel Sterben vor sich." – „Das Sterben steht nicht vor der Tür, sondern ist bereits gekommen." – „Geburt und Tod des Menschen beginnen zur selben Zeit, darum endet in seiner Sterbestunde des Menschen Leben und Sterben gleichzeitig." Leben ist Sterben und „den Tod hinausziehen".

Doch ist das Leben kein gleichförmiges Sterben, denn „einzig Jugend ist Leben im Leben; nachher, im Alter, ist es der Tod, der mir von dem langen Sterben etwas abzieht". Das Sterben nimmt solchermaßen während des Lebens stets zu, bis es beim letzten Atemzug zu seiner Fülle gelangt. Das lebend-Sterben schreitet fort, ist unterwegs, ist eine Pilgerfahrt:

„Leben ist: eine kurze Strecke durchreisen,
und lebender Tod ist, Lico, unser Leben ..."

Aber das Leben ist eine gar sonderbare Reise, ist ein schnelles Laufen, das doch nicht vom Flecke kommt:

„Wie einer, der mit Freuden auf dem Meere steuert,
und ohne sich zu regen, mit dem Winde fliegt,
und, eh' er sichs versieht, schon zum Gestade lenkt."

Wie verhält es sich damit? Die Stunden fliegen. So schnell gehen sie dahin, daß es unsern Autor zu der Frage gelüstet: „Hast du der Tage Spur gesehen?" – „Die flüchtige, verschwiegene Stunde führt kostbarsten Raub mit sich." – Und dennoch „hat es der Tod an sich, daß man, trotz des Aufbruchs zur Reise, nicht vorankommt und daß man, obwohl er Reiseweg ist, zu ihm von überallher gleich weit hat". Ist Leben vielleicht ein: im Kreise laufen, in einem falschen Zirkelschluß? oder im Gegenteil: ein Laufen in einer Bahn, die so vollkommen ist wie die der Sterne? Welches ist der Schlüssel zu diesem Rätsel? Wir wissen, daß „Geborenwerden ein Aufbrechen und Leben ein Wandern ist". Aber was macht denn der Wanderer eigentlich, wenn er nicht wandert? Quevedo stellt fest, daß er am Wege ein Haus sieht, eine Herberge. Und er betritt sie, um auszuruhen. „Die Herberge ist die Welt", und darin verbringt man den ganzen Tag nach Art der Vagabunden (die Wanderer sind, welche nicht wandern). Nein – man verbringt sein ganzes Leben darin, denn „wenn man auszieht aus ihr, gilt es nur eine kurze Strecke zurückzulegen, sei es zur Pein oder zur Herrlichkeit". Der Mensch ist ein Pilger, er durchpilgert die Welt, aber er kommt nicht vor-

wärts, denn „die Welt" – sagt uns Quevedo – „ist nur ein Punkt und das Leben nur ein Augenblick; und wer fände räumliche Ausdehnung in einem Punkt, es sei denn ein Verrückter? Wer fände eines Augenblicks Zeit ausgedehnt, wofern er vernünftig ist?" Das Leben besteht aus einem einzigen Augenblick:

„Das Gestern ist dahin, das Morgen noch nicht da,
das Heute läuft dahin, bleibt nirgends stehn:
und ich bin ein Gewesen, Werde-sein, ein müdes Jetzt bin ich."

Das Leben ist ein Punkt, ist ein flüchtig dahingleitendes Etwas; aber indem es eben dieser Punkt ist, ist es zugleich auch immer: Was es schon nicht mehr ist („ich bin ein Gewesen") und ein: Was noch nicht ist (ein „Es wird sein"). Die drei Extasen der Zeit konstituieren den Menschen in seinem dahinsterbenden Leben in der Welt. Ich sage „Extase", nicht um mich willkürlich der Terminologie Heideggers zu bedienen, sondern weil das Leben in der Tat heraustritt, heraustritt aus der Zeit, herausgeboren wird aus der Zeit in der Form der Gegenwart:

„Für neues Leben nehm' ich jeden Tag,
der zwischen den graugefiederten Schwingen der Zeit entsprießt."

Das Leben ist Gegenwart, die vorübereilt und nach der Zukunft ruft, es ist ein Vorbeigang, indem es aus der Zeit, seiner letzten existenziellen Instanz, hervorgeht. Und der Mensch bringt sein Leben, seine Reise, seine Pilgerschaft hin, wobei er sich in die Welt versetzt findet wie ein Trunkener in seine Schenke, und das ist der Grund, warum er sich nicht vom Flecke rührt, dieser sonderbare Wanderer.

Welt wird von Quevedo nicht im Sinne des Kosmos verstanden, in den der Mensch, nachdem er zuvor im Mutterschoße eingeschlossen war, heraustritt, um sich in jenem zu ergeben. Welt ist nicht das Universum. Sie ist ebensowenig die Natur, wiewohl unser Autor, in Anlehnung an die allgemeinen bukolischen Tendenzen seiner Epoche, dem natürlichen und ländlichen Leben zugeneigt ist, freilich nicht so eindeutig wie Fray Luis de León oder gar San Juan de la Cruz. Doch hat die Romanze zum Preise seines Rückzuges ins ländliche Leben auf alle Fälle etwas zu sagen. Sie beginnt folgendermaßen:

„Dem Hofe hab' ich mich empfohlen,
um nun im Frieden mit mir selbst zu leben,
denn dreiunddreißig Jahre sind es her,
daß ich nur für die anderen lebe . . ."

Der Mensch findet die Welt in sich selber. Für Quevedo wie für den Heiligen Augustin ist Welt gleich Liebe zum Äußeren und Vergänglichen. Welt ist nicht das Äußere selbst, sondern die Hinwendung zu dem Draußen. Denn das Dasein kann sich in Wahrheit nicht von sich selber wegbegeben, vielmehr

ist alles, was es berührt, in seinem Sein beschlossen. Der Mensch befindet sich (está) in der Welt, oder besser gesagt: ist (es)[1]) in der Welt, aber die Welt ist nichts Äußeres für ihn, sondern ist eine seiner Seinsweisen. „Innerhalb deines eigenen Körpers, wie klein er dir auch erscheinen mag, pilgerst du", sagt Don Francisco. Der Körper, mit all seinen Beziehungen zum Draußen, enthält (dank seinen Sinneswerkzeugen, dank seinen Strebungen) die Welt. Die Körperlichkeit des Menschen bestimmt die Welt, und nur weil sein Dasein ein körperliches ist, „befindet sich" (está) der Mensch in der Welt.

Die Welt ist eine Herberge unseres Eigentums; und sie besteht in „nichts wie Mühe und Eitelkeit". Sie ist also kein Gegebenes, nichts Objektives, sondern etwas, was wir selber bewirken mit unseren Anstrengungen – sie ist nämlich „ununterbrochenes Mühen" – und unsere Eitelkeit. Doch kommt noch ein dritter Begriff hinzu. Ein Sonett Quevedos beginnt folgendermaßen:

„Sterben zu müssen, ist mir keine Betrübnis: ich weigere mich nicht,
das Leben zu beenden, noch kommt's mir in den Sinn,
dem Tode schön zu tun, der doch zur gleichen Stunde
ward geboren wie das Leben und die Sorge."

Dieser letzte Begriff, der jedem Kenner der existenzialistischen Philosophie in die Augen springen wird, hat hier allerdings die Bedeutung von Aufruhr der Leidenschaft, Liebeskummer, und stellt den dritten der die Welt konstituierenden Faktoren dar. Demnach setzt sich die Welt aus folgenden Strukturen zusammen: einmal *aus den Arbeiten* – d. i. die Bemühung, die *Besorgnis* um die äußeren Dinge; dann aus der *Sorge* – d. i. die Bemühung um das Du, um die anderen; endlich aus der *Eitelkeit* – d. i. die Bemühung um sich selber.

Der Mensch hat sich „verloren" in der Welt; aber statt sich den Ausweg aus dem Labyrinth zu wünschen, versucht er „den Betrug nur immer mehr hinauszuziehen". Der Philosoph sieht die Welt stets wie eine Art Hölle an, und die Hölle hält er für eine Art Welt, und doch will der Mensch diesem Labyrinth nicht entfliehen, wiewohl er ihren Betrug durchschaut.

Die Welt, wie sie ist, ist gut oder schlecht, aber sie wäre es auch auf jede andere Art (stoischer Gedanke). Sie ist schlecht, aber sie könnte auch wiederum nicht besser sein; darum ist alles, was möglich ist: sie zu verhöhnen, jedoch nicht: sie zu reformieren. Freilich gibt es noch eine weitere Möglichkeit: nämlich die, ihr zu entfliehen, aus dem Labyrinth zu entkommen. Um diese Möglichkeit weiß unser Gewissen, und darum gilt, daß: „der Wurm, dessen niezustillender Hunger nach der Seele trachtet", sein Nagen beginnt. Er frißt an den Gedanken, die nun plötzlich zu „reden" anfangen und Fragen stellen:

[1]) Der Bedeutungsgegensatz zwischen dem spanischen „ser" und „estar" läßt sich im Deutschen nur behelfsweise wiedergeben. (Anm. d. Übers.)

„Was ist das für ein Tod, den du lebst?
Was ist das für ein Leben, das du stirbst?
Worin hast du dich verloren?
Was weißt du Neues von dir zu sagen?"

Der Mensch, der sich verloren hat in seiner eigenen Welt, hat sich selber vergessen. Eitelkeiten, Sorgen und Mühen haben ihn entfernt vom Übernatürlichen und von sich selbst. Sie haben ihn sich selber entfremden lassen. Er ist dem Uneigentlichen verfallen. Und was das Schlimmste ist: sein Dasein kommt nicht los davon, kommt nicht los von dem großen Betrug der Welt, und seine Antwort lautet wie die der Gnostiker:

„Nichts mag mich enttäuschen:
Die Welt tat mich in Zauberbann."

Und das Gewissen fährt in seiner Anklage fort: „Sieh her, wer du bist und wie du dich nicht schämst zu sein wer du bist, und es nicht einmal weißt, daß du es bist. Aber freilich, wer wüßte oder könnte von den übrigen Dingen etwas wissen, der nicht einmal über seine eigene Wahrheit Bescheid weiß?"

Der Mensch, da er in der Welt den Dingen oder seinesgleichen nachläuft, hat sich selbst vergessen, oder er verkennt in seiner Eitelkeit sein wahres Sein: er hat sein Selbst ausgeleert. In der Welt hat er sich an sie verloren, hat sein eigenes Selbst verloren, und nichts – nicht einmal das cartesianische „Ego cogito" bleibt ihm übrig und trotzdem – o Widerspruch! – muß er einsehen: „Beschwert von der Last meines Ich geh' ich einher." Beschwert von sich selber, ja – aber auch entleert von sich selber, ist der Mensch ein widersprüchliches oder vielmehr antagonisches Wesen. „Unter all den Lebewesen bist du allein im Gegensatz zu dir selbst geboren", so redet Quevedo den Menschen an, um dann mit ihm „von der Welt, gegen die er kämpft," zu sprechen. Im Krieg zu stehen gegen das eigene Ich und gegen die Welt, das ist des Menschen Los.

„Lebe heimlichen Tod, lebe vergnügt
das wirkliche Leben, Heil liegt im Kriege
der bekämpft wird von dem, was ihn nährt."

Leben ist Tod, das Dasein ist ein Kampf gegen sich selbst, die Welt ist ein Betrug, den man entlarvt und trotzdem akzeptiert. Alles ist „Schein" in der Welt und verläuft in Heimlichkeit; verborgen ist ihr Sein. Das Dasein ist solchermaßen dialektisch und sich selbst widersprechend. Die Wahrheit über den Menschen ist, daß sie Lüge ist. Wie kann der Wanderer sich von dieser Welt fortbegeben, die ihn verzaubert hat und ihn glauben macht, daß in ihr all sein Gut und Glück wurzle? Welches aber ist der Zustand, welches das Phänomen, das die existenzielle Befreiung erwirkt? Ist es vielleicht das, was bei Kierkegaard und Heidegger der Angst, und bei Sartre dem Ekel entspricht? Nein – es ist *die Enttäuschung*.

Der Mensch, der durch „Täuschung" elend „verlorenging", „enttäuscht" sich durch Wahrheit. Enttäuschung ist „Weisheit". Die Wahrheit treibt sie hervor, und ist man erst einmal zur Enttäuschung gelangt, so gibt diese dem Menschen die Wahrheit preis, die Wahrheit darüber, wie es mit der Welt steht, denn das ist das Einmaleins der Wahrheit. Die Enttäuschung lehrt die Welt zu sehen, wie sie ist, denn der in ihr verlorene Mensch vermag nur zu sehen, was ihm scheint: den Schein. Die Enttäuschung jedoch zeigt, entblößt, ent-täuscht. Alle in der Welt sagen, daß sie diese begehren, aber dann kommen sie, die einen verzweifeln, andere verfluchen sie und wieder andere schenken ihr keinen Glauben. Die Enttäuschung ist demnach anwesend in der Welt, aber nur selten wird sie hingenommen und wenn, dann nie zur Gänze. Die Enttäuschung ist für Quevedo nicht – wie die von Pascal zum Beispiel, der sich von der Welt abkehrt – eine Bekehrung, sondern eine Dauerstruktur des Daseins, ist die Gegen-welt, die im Leben nie die Oberhand gewinnt, denn sie dauert so lange, wie die Welt dauert: entspricht ja doch auch der Aufenthalt in der Herberge der Dauer der Reise. Das Weggehen von der Welt vollzieht sich im wahrsten Sinne nur mit dem Ende des Lebens, mit dem Tode. Diesem kommt damit eine neue und völlig unerwartete Bedeutung zu. Er ist die Aufhebung der Welt, der Wiedergewinn dessen, was sich entfremdet hat, die gute Kunde, die man von sich geben soll. Wenn das Leben ein Sterben ist, dann bedeutet der Tod das „wahre" Leben, das ewige Leben, nicht jenes, das der Zeit zwischen den Flügeln hervorsprießt.

Die Situation ist eine agonische. Das Leben ist Agonie – ist ein Sterben, das erst im Todeskampfe, im Tode endet. Der Tod bereitet jenem ganzen Lebenstrug den Garaus, er deckt die Wahrheit auf. Aus diesem Grunde sagt Quevedo:

„Darum sollst du es für gewiß halten, daß der Mensch die erste Lektion, die ihm von der Weisheit diktiert wird, an seinem Todestage empfängt und daß er erst im Sterben zu lernen beginnt, denn erst dann ist die Seele für die Lehre empfänglich geworden, wenn sie sich von aller Rohheit, Dunkelheit und Unwissenheit dieser Welt entblößt, die ihr vom Körper her anhaftet. Ein mühsames Ding ist der Tod, aber auch eine recht lehrreiche Sache. Willst du wissen, wieviel Weisheit man bei jenem letzten Seufzer erfährt? Und daß dieser allein den Menschen von sich selber enttäuscht, daß er allein ein klares Geständnis darüber ablegt, was der Mensch ist und was er gewesen ist."

Der Tod ist also die einzige wirkliche Enttäuschung, da er nicht bloß von der Welt enttäuscht, sondern auch von *sich selber*, er zieht die Selbstheit weg von der Welt, in die sich der Mensch verloren hatte. Der Tod, sofern er Enttäuschung ist, befreit den Menschen von seinem Körper – dieser eigentlichen Bedingung seiner Welthaftigkeit – und damit befreit er ihn gleichzeitig von der Welt und ihrer Unwissenheit. Der Tod ist also eine

„lehrreiche" Sache; in ihm erfährt der Mensch zum ersten Male – und für immer –, was er ist und was er gewesen ist.

Mit dem Tode endet des Menschen Sterben, das heißt: das Leben hört auf Tod zu sein, um „Leben zu werden", so ist der Tod in gewisser Weise die „Auferstehung der Seele", die „Freiheit der Seele"; „janua vitae" (Pforte des Lebens), nennt ihn der Heilige Bernhard. „Der Tod" – heißt es bei Quevedo – „erneuert mich, er zerstört mich nicht; Grabmal ist der Name für das, was als Wiege sich verhält." Und warum denn das? Eben weil „unser ganzer Körper eine Herberge des Todes ist". „Der Tod eines jeden von uns, das ist sein Körper, in uns drinnen wohnt er." Und wieder: „Die Seele liegt im Leibe begraben" und der ist „des Todes Schatten".

Aber nicht darum in letzter Instanz heißt der Tod wahres Leben, weil er die Seele vom Körper befreit. Die tiefere Ursache ist die, daß er, indem er die Seele vom Körper trennt und die menschliche Existenz von der Tatsache ihrer Leiblichkeit freimacht, auch ihre Trennung von der Welt vollzieht. „Es ist die größte Wohltat des Todes, den Menschen von der Welt und von seinen Gelüsten fortzuholen." „An diesem Punkt" – sagt Don Francisco – „beginnt er, Leben zu sein".

Das wahre Leben, „das einzige, das nichts wie Leben ist", nicht jenes, das ein Leben im Tode ist, fängt also erst mit dem Tode an: wahr ist es, weil es in Wahrheit Leben ist, und wahr ist es, weil es ein Leben in der Wahrheit ist, in der Entdeckung des eigenen Selbst. Und was ist es, das der Mensch dabei entdeckt? Er findet, daß das Leben „nichts" ist, daß „das Leben lang und nichtig ist", oder wie Schopenhauer sagen würde: „Die Welt ist öde und das Leben lang." Die Welt ist nichts, denn sie ist nicht an sich, sondern sie ist reine „Vorstellung" (allerdings nicht im Sinne des deutschen Philosophenpessimisten), eine Theatervorstellung ist sie – das große Welttheater nämlich – dessen „Autor Gott ist, dem es zukommt lange oder kurze Rollen zu vergeben und die Rolle des Königs wie des Vasallen, des Reichen wie des Armen auszuteilen. Meine Sache ist es lediglich, die Rolle, die er mir zu geben geruht, gut zu spielen, solange sie dauert". Der König *ist* nicht wirklich ein König, und der Bettler kein Bettler; alle stellen nur dar – darin herrscht Übereinstimmung mit Sartre – was sie sind. Aber der Autor, der die Rolle vergibt, *der* ist Wirklichkeit und durchaus keine Fiktion: Gott.

So mündet die Philosophie Quevedos in das Christentum, in den Katholizismus ein, zu dem er sich immer bekannt hat, wobei er seiner Überzeugung auf vielerlei Weise Ausdruck verlieh. Nie ist Quevedo auch nur um Haaresbreite vom Dogma abgewichen und seine Konflikte mit der Inquisition rührten einmal von der Feindschaft einiger Höflinge her, zum anderen beruhten sie auf der unbekümmerten Art, mit der er seine Lieblingsthemen: Tod, Hölle und Jüngstes Gericht, behandelte und bei kleinlichen Seelen Ärgernis erregte. Nicht allein seine Rechtgläubigkeit, auch die Frömmigkeit

unseres Autors – die Frömmigkeit eines Philosophen, versteht sich – wird durch seine Schriften, die aszetischen und mystischen, in Prosa und Vers, und nicht zum wenigsten durch die aufrichtigen und gedankentiefen Briefe beglaubigt. Quevedo als einen Freidenker hinzustellen, wäre Albernheit und Bosheit; er ist vielmehr ein religiöser Mensch, der aus der vollen Sicherheit seiner philosophischen und dogmatischen Position es sich leistet, alles Pharisäertum zu verachten, die Dinge beim Namen zu nennen und mit einer gewissen Frechheit, die nun einmal zu seinem Talent gehört, Scherz und Ernst, Tränen und Gelächter aufeinander folgen zu lassen, wo andere zu flüstern pflegen oder sich bekreuzen.

Betrachten wir diesen Zusammenhang von Leben, Welt und Tod im Lichte des Christentums, so gewinnt er neue Bedeutung. Das Leben ist nicht deswegen Tod, weil es ein beständiges Sterben ist, sondern weil es ein Leben in der Hölle der Welt ist; der Tod bedeutet Auferstehung nicht allein wegen der Befreiung der Seele, die der Fesseln des Leibes ledig wird, sondern weil der Mensch die Welt verläßt – Welt gleich Sünde und Lüge – und mit dem Tod zur wahren Weisheit gelangt, zu jener Weisheit, die auf der Wahrheit beruht. „Und Wahrheit ist nur die eine, und diese Wahrheit ist Gott allein, weshalb sie ihn den wahren Gott nennen."

Die radikale Entfremdung des In-der-Welt-seins besteht in Heuchelei, Unwissenheit, Lüge, Falschmeinung und Täuschung; der radikale Eigencharakter des Menschen – von Quevedo formuliert mit dem Imperativ: „Lebe für dich selber!" – stützt sich auf die Weisheit, auf die Offenbarung, auf die *Wahrheit*, auf Gott. Die kapitale Sünde ist die ontologische Sünde, die Entfremdung des Seins; Erlösung ist ein Zurückfinden in sich und zu sich, sie beruht auf dem Wissen, dem Logos, und geschieht durch den Logos.

Diese Befreiung ist möglich, weil Christus, der fleischgewordene Logos, durch das Opfer seines Lebens dem Tode den Tod gab. Und wir leben, nach des Heiligen Paulus Worten an die Römer (6, 8) mit Christus, da wir mit Christus gestorben sind, sei es im Leben der Gnade oder im ewigen Leben. Den Tod töten (wie ihn Christus getötet hat) und das Leben leben (ein Leben in Gott), hat als Akt der Befreiung religiösen Sinn: denn wir sterben der Sünde ab; und gleichzeitig existenziellen Sinn: denn aus der Entfremdung kehren wir zu uns selbst zurück, oder besser gesagt: wir kehren zum Urakt, in dem sich noch nicht der eine Aspekt vom anderen geschieden hat und auf den sich das Wort bezieht: „Die Wahrheit wird euch frei machen."

Und so sagt auch Quevedo: „Ein unantastbar heiliges Wort gilt: den Tod zu töten und des Todes Tod zu sein. Christus unser Herr gab dem Tod den Tod mit seinem Leben damit wir lebten ohne ihn zu fürchten." Zu leben ohne den Tod zu fürchten, das ist der christliche Wahlspruch unseres Autors. Und darüber hinaus: Dem Tod zuvorzukommen, auf den Tod hin zu leben, so daß, wer in sich ruht, „tot sei, bevor er das Leben beginne".

„Gut ists", erklärt uns Don Francisco, „den Tod zu fürchten auf Grund des schlechten Lebens, wofern sich diese Furcht nur darangibt, jenes Leben zu bessern, um dessentwillen man den Tod fürchtet." Aber an und für sich gehört der Tod nicht zu den furchtbaren Dingen, denn „wenn der Tod als Tod zu fürchten wäre, so muß ihn doch mehr fürchten, wer ihn zu erleiden erst vor sich hat als wer ihn gerade erleidet und im Begriffe steht, ihn hinter sich zu bringen". Aber „all unser Streben geht darauf aus, den Tod zu leben, und all unsere Furcht (die sich auf ihn bezieht), ist es, daß dieser unser Tod zu Ende gehen werde". Unsere Angst vor dem Tode ist also nichts weiter als die Furcht, daß der Tod, d. h. in Wirklichkeit das Leben, aufhören werde. Aber besehen wir uns das wohl: „Wir werden geboren um zu leben und wir verbringen unser Leben sterbend und um zu sterben, und wir sterben, damit wir zu einem anderen Leben geboren würden. Was auf das Sterben folgt, ist besser als was der Geburt folgt: dem Leben folgt der Tod, dem Tod die Auferstehung." Warum fürchtet man also den Tod? Es ist darum, weil wir im Angesicht des Todes unserer Verantwortlichkeit eingedenk sind und ihr ausweichen wollen; auf der Flucht vor uns selber aber geraten wir in die Herberge der Welt. Und dies wiederum aus welchem Grunde? Weil unser Leben, weil jeder von uns im Leben schlecht gewesen ist und wir die Folgen für unsere Bosheit befürchten. Diese Verantwortung möchte schwer auf uns lasten. „Wer den Tod fürchtet, hat Angst vor sich selber." Der Tod ist jedermann selber; die innerste Eigenheit eines jeden erklärt und verbürgt sich als sein Tod. Darum gilt: „Der Tod ist kein Fremdling." „Ihr seid alle euer eigener Tod." Das will sagen: Der Tod hängt von jedem einzelnen ab, mein Tod von mir, dein Tod von dir. „Sterben mußt du für dich und auf eigene Gefahr, das ist eiserne Notwendigkeit." Und darum ist es unerläßlich, daß du auch „dir selber lebest", das heißt: „Das Hauptgeschäft des Menschen ist zu leben und das Leben so zu beenden, daß das gute Leben, das er führte, und das gute Gedächtnis, das er hinterläßt, ihm zu Urne und Grabstein wird. Worauf es ankommt, ist, diesen Körper wohl auszuziehen", weil er der Schatten des Todes und das Tor zur Welt ist, so zwar, daß „alles für dich sei, du aber für Gott bist".

Man muß zu leben wissen, um „sterben zu können", und zu leben wissen bis zum Ende, denn mehr als das „ganze übrige Leben ist eine letzte Stunde wert". In ihr entscheidet sich das Schicksal der Ewigkeit: ob der Tod „höchstes Leben" oder unabänderlich Tod sein werde, d. i. Hölle. (Denn in Quevedo gibt es, nach rechtgläubiger Anschauung, auch Verdammnis und „das, was die Menschen von Weltlichem in sich haben, ist es, was sie in Verdammnis bringt".)

Das Leben ist „Leid", ist „eine Summe von Leiden"; Tod ist Befreiung. Und darum heißt es „zum Tode hin zu leben, zu leben wie in einem beständigen Sterben". Mit Nihilismus hat das nichts zu tun, denn das Positive,

die Wahrheit, ist das Sterben: eben das Leben in Gott; das Negative aber, das Falsche, das Leben: eben der Tod in der Welt. Und so ist denn „besseres Leben das Sterben als ein Leben des Todes".

Die Furcht vor dem Tode – ich meine vor dem Tode selbst und nicht die vor dem wirklichen Leben – ist ungereimt. Trotzdem nehmen viele Leute Reißaus vor ihm, ja selbst vor der bloßen Erinnerung an ihn, und darum ereilt uns der Tod zuweilen, ehe wir uns davon Rechenschaft geben: „Eher gekommen als geglaubt." Der Mensch flieht vor dem Tode, vor der Wahrheit über sich selbst, flieht hin zur Welt, zur Sünde, zur Lüge, und dennoch stellt sich ihm auf Schritt und Tritt der Tod in den Weg; jedes einzelne Ding stellt ihn uns vor Augen. Das Kleid, das sich abnützt, das Haus, das einstürzt, die Mauer, die verfällt, der Schlaf, der uns täglich besucht – all das erinnert uns an den Tod. Aber es kommt noch eines mehr dazu: Quevedo richtet die folgenden Worte an einen jeden von uns: „Du fürchtest den Tod, und doch ist es dein dringlichster Wunsch, er möge kommen. Willst du sehen inwiefern? Solange du ein Kind bist, was anderes strebst du unaufhörlich an, als dich einen Jüngling zu wissen und daß die Zeit käme, in der du dich erwachsen sähest und hernach als Mann? In welchem Sommer wünschtest du dir nicht, daß er schon vorüber wäre und der Winter käme? Und immer rufst du am heutigen Tage, daß der nächste eintreffen möge; wie willst du demzufolge leugnen, daß du nicht dein Ende herbeisehnst, du kannst dir nämlich nicht wohl wünschen, daß dem einen Augenblicke rasch der Nächste folge, ohne dir zu wünschen, daß der Tod mit jedem Schritte näher rücke." Und auf diese Art stirbt denn niemand eines jähen Todes, da wir ja von der Geburt an „durch unser Leben eilen", wobei wir, wohlgemerkt, „den Tod mit uns herumtragen". Und nichtsdestoweniger „stirbst du dein ganzes Leben hindurch aus Angst vor dem Sterben", meint unser Ritter vom Orden Santiagos, „oder aber lebst so angelegentlich verbunden mit den diesseitigen Dingen und gibst dir so viel Mühe, als wärest du gar nicht sterblich, als wäre dieses Leben gar nicht vergänglich".

Folgendes ist also nach Quevedo die existenzielle Struktur: Leben gleich In-der-Welt-sein gleich Lüge – „Betrug mit der Wahrheit" – und Entfremdung, d. h. uneigentliche Weise des Lebens; und da die Lüge widersprüchlich ist, so ist denn auch „das Leben des Menschen ein Krieg gegen sich selber". Aber dank der Wahrheit, die uns durch die Stimme des Gewissens vermittelt wird, und die sowohl als eine Mahnung von den äußeren Dingen als auch von unserer allgemeinen Erfahrung zu uns herkommt, sind wir doch stets enttäuscht, d. h. wir sind entschlossen zu uns selbst zurückzukehren zu der Wahrheit unseres Seins. Aber leider gewinnen diese „heiligen Enttäuschungen" niemals voll und ganz die Oberhand, da die Welt mit ihren „kurzen Hoffnungen" sie umgarnt. Nur im Augenblick des Todes obsiegt die Enttäuschung über die Täuschung, weshalb er „lehrreich" ist, ein Zugang

ist zur Wahrheit – in Gott. Leben ist Tod, ist Verneinung; der Tod ist wahres Leben, ist Bejahung im Sein und seiner Wahrheit.

Der Grund für diese widersprüchliche Situation ist in der Schuld zu suchen, in der Sünde; zunächst ist es die vom Fall des ersten Menschen her ererbte Schuld (Erbsünde: ontologische Bedingung der ontischen Neigung zu sündigen), aber diese wird verstärkt durch unsere eigene Verantwortung: „Ich gebe zu, daß meine Schuld stets anwächst; und daß sie Schuld trägt, daß sie wächst." Es ist nicht bloß so, daß der Mensch in Schuld lebt, sondern daß er auch Schuld hat an seiner Schuld, schuldig ist an seiner moralischen Un-eigentlichkeit, seiner Unzulänglichkeit. Aber durch Christus, der den Tod getötet hat, ist der Tod in Leben verwandelt, und alles weist darum auf ihn hin als den Gipfel der Vollkommenheit und Vollendung, nachdem die Enttäuschung – die Wahrheit – in entscheidender Weise jenes Leben überwunden hat, das sich wie eine brennende Kerze selbst verzehrt und in Täuschung und Lüge besteht.

„Denn wenn das das Leben ist, wenn solcherart Leben ist,
dann Leben es zu nennen, heißt den Tod beschimpfen."

Was sich als notwendig empfiehlt, ist die Rückkehr des Menschen zu sich selber, die innere Sammlung und damit die Rückkehr zu Gott, den jeder in seiner Herzmitte fühlt. Zu sich zurückzukehren und die Welt zu verlassen, das sind die beiden wichtigsten Ratschläge, die Don Francisco erteilt:

„Lebe, wofern du das kannst, für dich allein,
denn auch sterben mußt du wenn du stirbst, für dich allein."

In diesem: „wofern du kannst . . .", darin eben liegt das Problem. Die Enttäuschung und die Welt, das wirkliche Ich, das abgestorben ist noch vor dem Ende des Lebens, und das andere Ich, das seiner eigentlichen Substanz verlustig ging, dieses betrogene Ich, das vor sich selber und dem Tode flieht, sie hängen eng miteinander zusammen, existieren eines durch das andere, bilden zusammen ein und dasselbe Ich (in seinen zwei hervorragendsten Möglichkeiten), bilden zusammen den Menschen, der ich bin und der du bist, bilden mit einem Wort die Existenz.

Und was geschieht denn dann? Wie verhält sich der Mensch in dieser seiner Existenz? Er findet Gefallen an der Welt, ihrer Eitelkeit und ihren Lüsten, obwohl er weiß, daß sie nichts sind als Lüge und Verderbnis. Er strebt zwar danach, zu sich selbst zurückzukehren, gibt sich alle Mühe, dies zu erreichen, aber er weiß, daß es ihm nie ganz gelingen wird. Er liebt die Tugend und vermeidet sie. Er verabscheut das Laster und doch verfällt er ihm. Er ist Engel und Teufel in einem; das will besagen, daß er ein Mensch ist, voll des Widerspruchs, dialektisch wie das Leben, wie *die Liebe*, die Quevedo in folgendem Sonett kennzeichnet:

„Sengendes Eis ist sie und eisige Gluten,
schmerzvolle Wunde, die wir nicht bemerken,
ein Traum von Gutem, gegenwärtiges Übel,
und kurze Ruhepause, die uns arg ermüdet.

Ist Leichtsinn, unseren Sinn gar sehr beschwerend,
ein Feigling, den wir einen Helden nennen,
ist einsam Wandeln mitten im Gewühle,
ein Lieben, das nach Gegenliebe nur verlanget.

Und Freiheit ist sie hinter Kerkermauern,
die enden in der letzten unserer Leidenschaften;
ist Siechtum dem, geheilt, stets neue Kräfte wachsen.

Seht ihn, den Liebesgott, zu solchem Abgrund führt er.
Und denkt, wie Freundschaft mit ihm möglich wäre,
wo er sich unaufhörlich in sein Gegenteil verkehret!"

Nun ist der Mensch freilich nicht ganz Tugend hier und dort ganz Laster, noch schwingt er von der einen Seite zur anderen wie das Pendel der Uhr; nein: die enttäuschte Welt, das ist die Enttäuschung *in* der Welt; der Tod im Leben, das ist das Leben im Tode; die Lüge, die mit der Wahrheit täuscht, das ist die Wahrheit in der Lüge; das Laster in der Tugend, das ist die Tugend im Laster.

Dieser allgegenwärtige Widerspruch des irdischen Lebens ruft in Quevedo so Gelächter wie Entsetzen hervor, und darum bekommt bei ihm alles nacheinander ein burleskes und ein tragisches Profil – oder beides zur gleichen Zeit – und darum beträgt er sich als Philosoph und als Narr in einem, und wir alle tun es ihm gleich, wenn wir mit absoluter Aufrichtigkeit die Wirklichkeit der Seele und der Welt betrachten und deren wahren Wert abwägen gegen jenes ihnen zugesprochene Gewicht.

Quevedo belächelt die Welt nicht nur, indem er sich an ihr belustigt und sie satirisch verhöhnt, er enträtselt auch ihr Sein und auf diese Weise entdeckt er – inmitten der Lächerlichkeit – ihren tiefen Ernst: die schreckliche Tragik der gefallenen menschlichen Existenz.

Er war als Mensch ein Enttäuschter; und mit diesem Worte glaube ich an die innerste Triebfeder in Quevedo gerührt zu haben, an das Einheitsgefüge, das in ihm – wie in der menschlichen Existenz im allgemeinen – zuweilen eine Verzweigung, zuweilen das Zusammenwachsen des satirischen und des ernsten Elementes, des Narren und des Philosophen, ermöglicht. Er sah das Komische und das Groteske in den weltlichen Geschäften, aber er sah gleichzeitig das Problematische und Entscheidende von einigen Angelegenheiten, über die der triviale Blick der Alltäglichkeit nur flüchtig hinweggleitet. In diesem Sinne charakterisiert Juan Valera, der wendige diplomatische Seelenzergliederer, den Komtur Mendoza in folgenden Sätzen:

„Von Kindheit an legte er eine perverse Lust an den Tag, über alles zu lachen und nichts ernst zu nehmen. Das ist eine Eigenschaft, die leichter verziehen wird, wenn man das Gefühl bekommt, daß sie keineswegs aus Frivolität herstammt, sondern davon, daß ein Mensch in seinem geistigen Ernst kaum etwas unter den irdischen und menschlichen Dingen für der Mühe wert hält, daß er es mit Ernst betrachte; woher es kommt, daß gerade aus dem Ernst die Verachtung und das Hohngelächter entspringen."

Quevedo war gewiß kein Mann der Ressentiments – wie wir heute sagen würden – und kein Sklave verschämter Komplexe. Er war vielmehr ein Extrovertierter, der selbstüberzeugte Träger einer Botschaft. Seine Haltung dem Leben gegenüber bringt er zum Ausdruck: indem *er redet;* sein Wort zeigt die Tendenz, ins Oberflächliche abzugleiten – Verfall in die Alltäglichkeit –; aber immer wieder von neuem überwindet er diese Gefahr, wird er authentisch und enthüllt. Seine Sprache ist schöpferisch: ist *poetisch.* Sein gesamtes Erlebnis gibt er mit Hilfe der Poesie – seis in Prosa, seis im Verse – kund, mit jener Poesie des philosophischen Lächelns und der Enttäuschung, die ihm so eigentümlich ist.

Welche Rolle nun spielt in der Darstellung der Enttäuschung das ernste Element und welche das komische? Die beiden laufen nicht parallel, sondern verschlingen sich zu einem Knoten, in dem das Wort Don Franciscos seinen vollen Bedeutungsgehalt erlangt (das eben meint Bedeutungsfunktion), sie verschlingen sich zu einer Einheit, in welcher zwei Komponenten ineinander aufgehen und sich gegenseitig bedingen.

Wie gelangt die Enttäuschung vom Irdischen ins Wort? Wie entsteht die Synthesis von Narrheit und Ernst? In der Ironie.

Wenn wir voraussetzen, daß deren Wesen darin besteht, daß Ernsthaftes durch Spaß und Spott, das Humorvolle, der Spaß und der Spott hinwiederum mit Ernst zum Ausdruck gebracht wird, dann stimmen wir notwendig darüber ein, daß unser Santiago-Ritter der Prototyp des Ironikers ist. Er spricht fast immer nur im Scherz, aber gerade damit weist er auf eine tragische Wahrheit unserer Existenz hin. Er treibt seinen Spaß mit dem Furchtbaren und mit dem Peinvollen, damit die Ironie desto ungewöhnlicher und kräftiger ausfalle, und damit ihr Einschlag desto stärker die Grundlagen des konventionellen Lebens ins Wanken bringe, und durch den heftigen Stoß die tief verborgene und trostlose Wahrheit an den Tag komme. Wenn er in Witzen über Hölle und Jüngstes Gericht spricht, dann will er der Welt nur ihre entsetzliche Wirklichkeit in eins mit ihrer Anwartschaft auf ewige Verdammnis zeigen.

Quevedos Wort gleicht nicht einer Mandel, die hinter ihrer harten Schale einen süßen Kern verbirgt, sondern wohl eher jenen wilden ländlichen Früchten, welche sich zwar dem Geruchssinn reizvoll und dem Gesicht von rosenroter Farbe darstellen, aber in Wahrheit einen bitteren Kern enthalten,

der Zunge und Lippen beizt. In der Enttäuschung Quevedos steckt eine umgekehrte Heuchelei: denn indem er die Heuchelei der Welt entlarvt, gibt er das Gegengift. Gehen wir noch einen Schritt weiter, dann können wir uns nach der Wirkungsweise, nach dem modus operandi dieser Sprache fragen, die statt mit der Wahrheit zu betrügen, dieselbe enthüllt – sie verifiziert – eben mit Hilfe der Lüge.

Ironie – etymologisch: Redensart[2]) – heißt sich des Witzes bedienen, um Ernstgemeintes damit anzuzeigen, sich der Erfindung bedienen, um die Wahrheit zu enthüllen. Der ironische Manierismus realisiert diese „Redensart" durch jenes einzigartige Spiel miteinander verflochtener Worte, so zwar, daß sich zwei aufeinander bezogene Ebenen auftun: die eine ergibt sich uns unmittelbar und besitzt die Kraft des Komischen, die vis comica, die andere muß erst entdeckt werden, doch hilft sie ihrerseits zu entdecken, zu verifizieren.

Die Sprache Quevedos ist sowohl ihrem Inhalt nach, als in der Art mit der sie zum Ausdruck kommt, eine Chiffre seines Existierens wie der menschlichen Existenz überhaupt. Man muß ihn zu interpretieren wissen, um sein Leben kennenzulernen – natürlich nicht die äußeren biographischen Zufälligkeiten, sondern seine seelische Wirklichkeit – und um zu erfahren, was Narrenphilosophie ist, nämlich jene Philosophie, die lachend, und sogar im Lachen über sich selber, die Wahrheit entdeckt.

---

[2]) Anm. d. Übers.: Redensart, der stets immanent ist die Idee der Verstellung, der Äußerung des Gegenteiles von dem Gemeinten.

REMBRANDTS 'FAUST'

Radierung von 1648

Von Martin Bojanowski († 26. III. 1953)

Es ist etwa zehn Jahre her, daß die Diskussion über die eigenartige Radierung Rembrandts wieder aufgenommen wurde, die seit dem Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts als Darstellung des Faust gilt. Mit seiner wunderbaren Transparenz und einer beinahe farbig wirkenden Tiefe gehört das kleine Blatt zu den Edelsteinen der Kunst des Meisters; das Gegenständliche blieb fragwürdig. J. H. Scholte (Amsterdam)[1]) faßt die Ergebnisse der letzten Diskussion in einem Aufsatz der Zeitschrift 'Oud Holland' dahin zusammen, daß wir, trotz seiner Klärung im allgemeinen, eine Anzahl Fragen offenließen, deren Beantwortung für die Erkenntnis des Zusammenhangs notwendig sei. Jetzt, nachdem dreihundert Jahre seit der Entstehung des Rätsels verstrichen sind[2]), scheint es möglich und angezeigt, Bündiges darüber auszusagen.

Die Untersuchung war von der Schrift auf der Strahlenscheibe ausgegangen, die man bisher, zum mindesten, soweit es den äußeren Ring betrifft, als kabbalistische Zeichen, in der Art von Zauberformeln also, auffassen zu müssen geglaubt hatte. Es erwies sich, daß die Schrift gewöhnliches Latein spricht.

Der Zugang zu ihrem Verständnis war nicht besonders schwierig, sobald man sich von der Struktur der Scheibe leiten ließ. Durch das große Achsenkreuz der Mitte sowie durch die kleinen Kreuze auf den beiden Außenringen werden zwei Wege festgelegt. Der eine, von rechts unten, führt quer durch die Scheibe wieder hinaus, der andere, links unten beginnend, stößt auf das Wort *geram*. Wir lesen im inneren Ringe weiter: TE DAGERAM. Wenn man nicht gerade das ganz seltene *dageram* gelten lassen will, muß man annehmen, daß die Vorsilbe links herum zu lesen ist: *adgeram*. Der Angeredete ist der Betrachter, der Gelehrte auf dem Bilde also, den wir schlechthin so nennen wollen; aber auch wir, die das Bild betrachten: alle sind gemeint mit

---

[1]) J. H. Scholte, Rembrands Faust jij Goethe. In: Oud Holland (Amsterdam), Bd. LVIII, 1941, Lfrg. II, S. 75 ff.

[2]) Geschrieben 1948.

Rembrandts „Faust“ Radierung von 1648.

ADAM. ADAM TE ADGERAM! Mensch, ich werde dich hinführen; ich werde dich darauf bringen.

Hiermit erklärt sich der Inhalt der zweiten Ringzeile als die Anweisung zu einem Rätsel. Unterhalb des Lichtkreises tauchen rechts zwei Hände aus dem Dunkel auf, von denen die eine den Griff eines Spiegels gefaßt hält, während die andere auf den Rand des Spiegels deutet. Es ist an der Stelle, an der die äußere Ringzeile erscheinen muß. Hier haben wir den Schlüssel zu dem Rätsel. Da die Schrift im Spiegel im Gegensinne erscheint, ist auf der Scheibe die erste (äußere) Ringzeile, im Gegensatz zur zweiten, links herum zu lesen. Die Anordnung der Schriftzeilen ist also *bustrophedon*, einmal linksläufig, einmal rechtsläufig, wie in dem berühmten Satorquadrat. Darüber hinaus haben wir, der Anordnung der zweiten Ringzeile DA = GERAM folgend – zusammengehörige Wortsilben links- und rechtsläufig zu lesen. Schließlich ist der Anfangsbuchstabe – zur Erschwerung des Rätsels, aber auch aus anderen Gründen, an die dritte Stelle gerutscht. Es ist das T von ALGASTNA; die drei zusammenstehenden Kreuze geben die Anweisung. Im ganzen ein kompliziertes Anagramm, wie es die Liebhaberei besonders des siebzehnten Jahrhunderts war. Der Text ergab sich als: TANGAS LARGA LATET AMOR: Vieles magst du berühren, verborgen bleibt die Liebe.

Das O von Amor fehlt. Widerum handelt es sich hier, bei dem letzten Worte, unter den drei Kreuzen, um den dritten Buchstaben. Bei dem ersten Worte der Zeile, über den drei Kreuzen, war der dritte versetzt; hier, im letzten, fehlt er. Ist man ohne Anstoß bis zu dem letzten Worte der äußeren Ringzeile vorgedrungen, so gibt das bisher Aufgelöste selbst wieder die weitere Anweisung. TANGAS LARGA LATET – quid latet? Da *largus* auch das Häufige bedeutet: welches ist das Häufige hier, das man berührt, und welches ist das, was verborgen ist? Der weitaus am häufigsten vorkommende Buchstabe ist das A. Er ist zehnmal vorhanden: Nach der christlichen Symbolik die Zahl der Vollkommenheit, weil sie alle anderen in sich trägt. Wir stellen fest, daß die Scheibe auch zehn Worteinheiten enthält, da das Christussymbol der Mitte aus den Abkürzungen der Kreuzinschrift JESUS NAZARENUS REX JUDAEORUM zusammengesetzt ist. Schließlich dürfen wir annehmen, daß das aus dem Arabischen stammende ALGAR dem Meister als Abkürzung von Algarithmus willkommen war, womit die Dekadenrechnung, mit der Zahl Zehn also, gemeint ist, sinnvoll und irreführend zugleich: von hier aus mögen die kabbalistischen Deutungsversuche ihren Ausgang genommen haben.

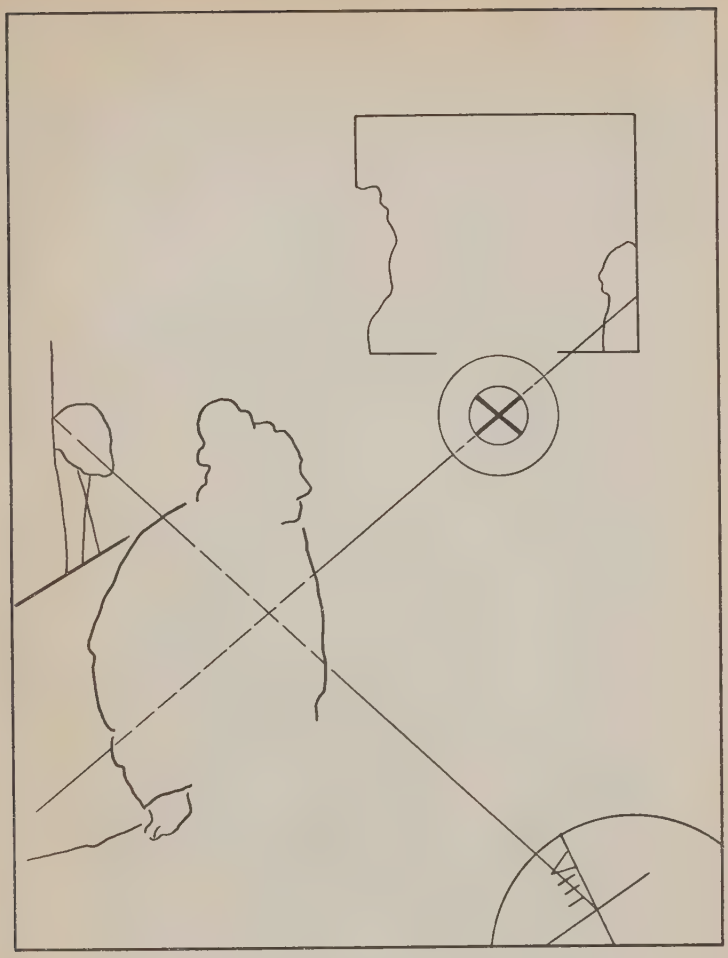
Auf der Suche nach dem verborgen Bleibenden bemerken wir, daß mitten durch das LATET der Weg auch von neuem in das Labyrinth hineinführt, auf dem wir erste Weisung erhielten. Linksläufig kommend, lesen wir jetzt: GERAM AD ET, und nachdem wir auf diese Weise das Kreuzsymbol

der Mitte zum zweiten Mal umkreist haben, ergänzen wir leicht das „häufige" A zum zweiten Christussymbol A et O, womit AMOR, die himmlische Liebe, dreifach erschlossen ist. So stellt sich die Lösung aus der Struktur des Anagramms dar. Uns Heutigen mag es näherliegen, das fehlende O aus dem Lichtoval des Spiegels und der deutenden Hand abzuleiten. Auch diese Möglichkeit besteht durchaus; von ihr wird weiter unten noch einmal die Rede sein.

Das Anagramm ist als solches ein Kunstwerk, und wir stehen nicht an zu behaupten, daß Charakteristisches in der Gestaltungsweise des Meisters hier wie auf eine Formel gebracht scheint. Wem wird nicht vor dieser Struktur die großartige Radierung der Kreuzigungsgruppe von 1653 einfallen, die durch die Benennung „Die drei Kreuze" von anderen Darstellungen des Gegenstandes unterschieden zu werden pflegt? Wie hier Personen und Gruppen, sind in dem Anagramm die Silben einander zugeordnet. Auch auf dem Kreuzigungsbilde führt von rechts unten, hinter den beiden vorderen Mittelfiguren, durch ihre Bewegung im Gegensinne gekennzeichnet, ein Weg quer durch den Lichtkreis der Figuren über den Spieß des halbdunklen Reiters hinaus, während die zweite Achse, links von den beiden Vorderfiguren, den abziehenden jüdischen Vornehmen, beginnend, zur ganz sinnerfüllten Mitte führt: der Bekehrung des Hauptmanns. Die Bildmitte liegt, genau in dem Raume des Hauptvorganges, in der Blickrichtung des Bekehrten, zwischen ihm und dem Heiland.

Tangas larga latet amor: vielerlei magst du berühren, verborgen ist die himmlische, die heilige Liebe. So spricht das Anagramm zu dem Gelehrten in der Weise von 1. Kor. 13. – Kritik der modernen wissenschaftlichen Erkenntnis? Uns Heutigen, die erfahren haben wohin Wissenschaft führen kann, liegt diese Auffassung sehr nahe, und in diesem Sinne ist die Radierung auch ein ganz modernes Bild. Die rätselhafte Schrift erscheint wie das Menetekel im Hause Belsazars. In anderer Beziehung kennzeichnet sie, in Verbindung mit dem Spiegel, das Inadaequate menschlicher Erkenntnis. In derselben neutestamentlichen Stelle heißt es: *videmus per speculum in aenigmate:* wir sehen durch einen Spiegel in Rätselform (lesen durch einen Spiegel in einem Rätsel) – dann aber, so fährt die Stelle fort, erkennen wir von Angesicht zu Angesicht; der Spiegel wird zum Erkenntnissymbol. Wie zugleich deutlicher wird, wessen Angesicht hinter der Strahlenscheibe verborgen sein mag, leuchtet der Gedanke auf, daß wesenhafte Erkenntnis hinter dem Tode kommt.

In derselben Tiefe wie die Lichterscheinung, schräg links hinter dem alten Gelehrten, steht ein Totenschädel. Er wird durch ein Achsenkreuz auf der darunterhängenden Decke, das durch nichts anderes sonst motiviert ist, in seiner Bedeutung und Beziehung hervorgehoben. Von ihm führt die Parallele zu dem einen Balken, dem „freien", des Achsenkreuzes im Anagramm nach



der rechten unteren Bildecke, wo, etwa zur Hälfte sichtbar, das Modell einer Himmelskugel steht. Sie weist darauf hin, daß unser Gelehrter mit Astronomie und, wie es im siebzehnten Jahrhundert fast die Regel war, auch mit Astrologie beschäftigt ist. Auf dem Globus finden wir, in dem Winkel zweier Kreislinien, eine römische Acht verzeichnet. Das achte ist aber unter den zwölf „Häusern", die die Astrologie bei der Anfertigung einer Praktik zugrunde legte, das Haus des Todes. Errechenbar schien, wie das ganze Leben, auch sein Ende, und über diesem Exempel scheint der alte Mann gesessen

zu haben, als ihn die mystische Offenbarung überkam. Wir stellen fest, daß auch das Anagramm acht Kreuze aufweist. Zum dritten Mal vernehmen wir seine Sprache: TANGAS A LATET O: den Anfang weißt du wohl, aber das Ende ist verborgen. Grübelnd schaut der Alte auf das Rätsel, das ihm die Fragwürdigkeit seiner irdischen Bemühung vorhält. Ob er mit dieser letzten Erkenntnis fertig wird? Von draußen, durch das Fenster, sieht ihm eine schemenhafte Gestalt zu, mitleidig fast, mit gesenktem Kopf. Wird sie warten? Der Alte sieht sie nicht: es ist der Tod.

Hans Holbein. Totentanz: „Der Sternseher".

Das aber war der Beitrag, den Rembrandt zu dem Thema des Totentanzes zu geben hatte. Wir wissen, daß in seiner graphischen Sammlung auch Holbein reichlich vertreten war. Der kleine Holzschnitt, der als notwendiger Nachtrag zu dessen Totentanzserie erscheint, in die er gewöhnlich nicht aufgenommen wird, ist der „Sternenseher". Er hat bei Rembrandt unmittelbar

den Anstoß bewirkt. Wie bei Rembrandt finden wir den bartlosen Gelehrten an seinem Arbeitstisch, wo er studiert hat. Er hat die Brille abgelegt, und, diesmal noch sitzend, stützt er sich – auch das Motiv des Stützens kehrt bei Rembrandt wieder – auf die Lehne des gleichstehenden Schreibsessels, um etwas auf dem Sphärotellurium zu untersuchen, das hier an Stelle der Rembrandtschen Strahlenscheibe hängt. In diesem Apparat finden wir die Keimzelle für den Aufbau des Anagramms mit seinen zwei Ringen, in denen die sechs Worte wie die sechs damals bekannten Planeten um den Kern des ruhenden INRI kreisen. In den Anblick des Sphärotelluriums vertieft, merkt auch der Holbeinsche Gelehrte nicht, wie, hier vor dem Fenster, der Tod herzugetreten ist und ihm höhnend die Fratze eines kiefernlosen Totenschädels entgegenhält: die Verdoppelung des Todesmotivs. Zum Überfluß wird noch unten am Tisch, gegen die rechte Bildecke zu, ein Globus sichtbar. Die Geste des Todes aber hat Rembrandt aus einem anderen Blatte der Holbeinschen Folge, dem „Altmann". Wie hier der Tod den Greis liebevoll stützend zum Grabe führt, daß dieser, in das Lied seines Lebens vertieft, das aus der Zither erklingt, nicht innewird, wohin ihn der nächste Schritt tragen muß: so schaut bei Rembrandt der Tod zum Fenster herein. Auch ist der Gelehrte älter als Holbeins Sternenseher.

Gegenüber der volkstümlichen Dramatik des sechzehnten Jahrhunderts mit ihren drastischen Motiven wirkt die Darstellung aus dem siebzehnten bürgerlich still und in ihren mannigfachen Anspielungen gelehrt, fast wie eine Übersetzung der Dürerschen Melancholia ins Bürgerliche. Aber wie erfüllt von innerem Leben und mystischer Tiefe ist alles! Während Holbein in seiner Bilderfolge im ganzen mit revolutionärem Elan die Hinfälligkeit der wurmstichig gewordenen mittelalterlichen Weltordnung schildert, gibt Rembrandt mit seinem einzigen Bilde auf seine Weise, in einer Atmosphäre von Gelehrsamkeit, den Typus des rechnenden Wissenschaftlers, der zwar dem mystischen Erlebnis noch zugänglich ist. Wie das anagrammatische Spiel des siebzehnten Jahrhunderts als eine Art Vorstufe der modernen Sprachwissenschaft angesehen werden kann, so war zu dieser Zeit der Weg in die Astrologie für den Astronomen fast unausweichlich.

Fragen wir nun, wie dieses Bild am Ende des siebzehnten Jahrhunderts den Namen des Faust erhalten konnte, so gibt das damals weitverbreitete Volksbuch den Anhalt, daß Dr. Faust sich dort als Faust Sternenseher selbst unterschreibt. Bei Anfertigung seiner unfehlbaren astrologischen Praktiken hilft ihm freilich der Teufel, der in dem Volksbuch als Franziskanermönch verkleidet auftritt. Als mit der Liebhaberei des Anagramms die Fähigkeit, solche komplizierten Gebilde zu lesen, verfiel, mag es gekommen sein, daß man den Inhalt der Scheibe als gotteslästerliche Zauberformeln, das Ganze als eine Beschwörung und den Schemen des Todes in seiner Kapuze als den Geist Mephistopheles' verstand. Nach dreihundert Jahren ist es Zeit, dem

Kunstwerk seinen echten Namen wiederzugeben, der heute, nach Goethe, besonders naheliegende Mißverständnisse beseitigt: „Der Astrolog".

Anmerkung:

Es ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß der Spiegel den im Schattenwinkel stehenden Totenkopf spiegeln solle (Kieser[3]), und man hat diesen Umstand mit den Vanitasdarstellungen des sechzehnten Jahrhunderts in Verbindung gebracht. In meiner Arbeit über den Spiegel (s. u.) habe ich diese Auffassung, nicht nur die „Vanitas", zurückgewiesen. Zusammenfassend muß jetzt darüber gesagt werden: Der Künstler gibt den Kopf im Spiegel nicht, was bei einer so ausgerechneten Darstellung, der Wichtigkeit dieses Punktes entsprechend, sonst zu erwarten wäre. Die ganz andere Beziehung des Totenkopfes wird durch das Kreuz darunter bestimmt, weist auf die VIII auf dem Globus. Ganz deutlich macht das die beigefügte Umrißzeichnung. Die Konstruktionslinien sind durch die Grenzen der Schattenpartien in den Figuren genau vorgezeichnet; sie sind die geistreiche Abwandlung eines beliebten Konstruktionsschemas des Barock. Im letzten entscheidend ist ein innerer Grund: es handelt sich nicht um einen realen Spiegel. Der Spiegel gehört zur Erscheinung und ist als solcher Symbol. Er gehört einer anderen Welt an als die Dinge aus dem Hausrat des Gelehrten und hat darum keine Beziehung zu diesen, lediglich zu den Dingen, die der Erscheinung zugehören. Das ist das Anagramm. Der Gelehrte ist nach dem Zusammenhang mit der Berechnung des Todes beschäftigt: was sollte ein besonderer Hinweis auf den ihm längst vertrauten Totenkopf? Der Totenkopf im Spiegel hätte in dem Bild keine Sprache. Nur weil der Spiegel imaginär ist, darf man auch das fehlende O (zu Amor) von ihm ableiten.

Daß der Spiegel die Linksläufigkeit der äußeren Zeile meint, ist notwendig. Nur die Zeilenrichtung, natürlich nicht die genaue Ordnung der Buchstaben. Tatsächlich ist die Linksläufigkeit dieser Zeile der eigentliche Kniff bei der Lösung, ihr Ausgangspunkt: ohne ihn wäre ich niemals zur Auflösung des Textes gekommen.[4])

Den Spiegel hält Christus, dessen Haupt hinter der Gloriole steht. Es ist stilistische Absicht, daß es in der Arbeit nicht direkt ausgesprochen wird. Zu erraten ist es ohnehin wegen des INRI.

Eine menschliche Figur, die gelegentlich links am Fenster angenommen wird, existiert nicht. Es handelt sich um den Faltenwurf des gebauschten Vorhangs, der, aus künstlerischen Gründen, in Ähnlichkeitsbeziehungen zu dem Kopf des Gelehrten steht.

Es ist die Aufgabe der Rembrandtspezialisten, den Zusammenhang des Künstlers mit Leuten wissenschaftlichen Schlages der Art von Kenntnissen aufzuweisen, wie sie in der Radierung deutlich werden. Im Kunstwerk ist die Berührung mit solchen Kenntnissen eine Realität. Die Frage nach ihrer Herkunft interessiert in unserem Zusammenhang unmittelbar nicht. Übrigens ist es sehr schwer nachzuweisen, wie weit etwa solche Kenntnisse damals nicht Allgemeingut der Gebildeten gewesen sind.

---

[3]) E. Kieser, Zur Deutung von Rembrandts Faust. DVjs., Bd. 18 (1940), S. 112 bis 115.

[4]) Bojanowski, Das Anagramm bei Rembrandt, DVjs., Bd. 16 (1938), S. 527 ff.; ders., Der Spiegel in Rembrandts Faustradierung, DVjs., Bd. 18 (1940), S. 167 ff.

DIE LITERATUR DER AUFKLÄRUNGSZEIT

Ein Forschungsbericht

von Wolfdietrich Rasch (Würzburg)

Die Literatur des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts bis etwa 1770 hat wohl nie im Brennpunkt literarhistorischer Forschung gestanden, wie z. B. zeitweise die Romantik oder die Barockdichtung. Sie ist aber auch nie ganz vernachlässigt worden. Man darf von einem relativ gleichbleibenden Interesse sprechen. Dieses distanzierte, aber einigermaßen konstante Verhältnis erscheint wohl als angemessen gegenüber einem literarischen Zeitraum, in dem zunächst, bis etwa zur Jahrhundertmitte, eine große Dichtung fehlt, in dem aber später Gestalten von eigentümlicher, sich immer erneuender Anziehungskraft erscheinen: Klopstock, Lessing, Hamann, Winckelmann, Wieland. Ein solches Verhalten der Forschung bestätigt sich in den Arbeiten, die seit dem Ende des zweiten Weltkrieges zur Literatur dieser Zeit erschienen sind. Mustert man die Reihe dieser Arbeiten, so läßt sich auch ein Gleichgewicht zwischen Gesamtdarstellung, editorischer, biographischer und monographischer Bemühung feststellen. Das interpretierende, dem spezifisch Dichterischen zugewandte Verfahren allerdings, das im letzten Jahrzehnt so bedeutsam und ergiebig sich entfaltet hat, hat sich der Dichtung dieser Zeit nur selten angenommen. Das ist begreiflich genug. Immer wieder aber fordert das vielfältige geschichtliche Phänomen der „Aufklärungszeit", die eine eminent literarische Epoche war, zur Betrachtung und Deutung auf. Paul Hazard formuliert eine Wahrheit, wenn er sagt: „Altertum, Mittelalter und Renaissance lasten auf uns überbürdeten Erben, aber vom 18. Jahrhundert stammen wir unmittelbar ab".

Hazard hatte mit seinem glänzenden Buch über 'Die Krise des europäischen Geistes' [1]) die beste Introduktion für die Betrachtung des 18. Jahrhunderts gegeben, die Darstellung jenes Bruches mit der Tradition, jenes geistigen Freiwerdens, die am Ende des 17. Jahrhunderts Epoche machte und die Grundlage der europäischen „Aufklärung" schuf. Die Fortsetzung dieses Bandes, die nun das frühe 18. Jahrhundert selbst zum Thema hat [2]), ist wiederum ein Meisterwerk darstellender Geschichte des Geistes. Es verbindet aufs glücklichste die Klarheit der Linienführung mit der Farbigkeit des in reicher Fülle mitgeteilten Details, die gelehrte Beherrschung des Stoffes mit dem nie aussetzenden Elan

---

[1]) Hazard, Paul: Die Krise des europäischen Geistes. [La crise de la conscience européenne. 1935.] 1680–1715. Aus d. Französ. v. Harriet Wegener. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1939. (525 S. 8°) – Neudrucke ebda 1947 u. 1948. Leinen DM 13.50

[2]) Hazard, Paul: Die Herrschaft der Vernunft. [La pensé européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing. 1947.] Das europäische Denken im 18. Jh. Aus d. Französ. v. Harriet Wegener u. Karl Linnebach. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1949. (639 S. 8°) Leinen DM 17.50

geistvoll-lebendiger Darstellung. Paul Hazard ist ein souveräner Kenner der Bücher und Zeitschriften, der Briefe und Tagebücher dieses schreibseligen Jahrhunderts. Er hat den Sinn für die Nuance, auch den französischen Sinn für die Realität des geistigen Lebens. Wichtig ist das Buch vor allem dadurch, daß es den geistigen Zusammenhang des europäischen Denkens und Schreibens im Dixhuitième präsent macht. Es konstituiert einen geistigen Raum, in dem die Nachbarschaft der Ideen und der Autoren aus allen europäischen Ländern als etwas Natürliches erscheint, das sich wie von selbst ergibt. Ganz unbetont und selbstverständlich werden hier Uz neben Pope, Montesquieu neben Vico oder d'Alembert neben Edelmann zitiert. Hazard beschreibt zunächst die verzweigte Vielfalt der Ideen, die in der Auseinandersetzung mit der christlichen Theologie sich bilden, im 'Prozeß gegen das Christentum'. Im 2. Teil, 'Der Staat des Menschen', erscheint das ebenso reiche Geflecht der konstruktiven Gedanken der Aufklärung, der Ansätze zu einem diesseitigen Wertsystem, auf Wissenschaft, Naturrecht, Vernunftmoral, politische Freiheit und Erziehung gegründet. Das dritte Kapitel, 'Zerfall' überschrieben, zeigt die inneren Widersprüche des aufklärerischen Denkens – z. B. in seinem Naturbegriff –, die Gegenkräfte des Gefühls, der Empfindsamkeit. Der Abschnitt über Diderot ist ein Höhepunkt dieses Teils; ebenbürtig steht ihm zur Seite das Lessing-Kapitel, das ein lebensvolles und rundes, mit Klugheit und Wärme gezeichnetes Bild Lessings gibt.

Man erfährt sehr viel aus diesem Buch. Neben knappen, die Essenz zuverlässig vermittelnden Analysen etwa von J. B. Michaelis 'Einführung ins neue Testament' oder Buffons 'Histoire naturelle' und zahllosen anderen Schriften wird z. B. erzählt, wie Lord Bolingbroke im Park seines Schlosses zu Dawley mit Pope spazierengeht und ihm seine Philosophie nahebringt, oder daß Frau von Nordenflycht 1750 den ersten Salon in Stockholm eröffnet. Nur selten scheint Hazards Sensibilität zu versagen; so ist man verwundert über das Urteil, Wielands Verse seien „nur eine allerliebste Prosa" (S. 321).

Das vielbewährte, materialreiche Handbuch von Ferdinand Josef Schneider, 'Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus', ist in einer neuen, überarbeiteten Auflage erschienen, die sich in zwei Bände aufteilt[3]). Den ersten Band, der in den Bereich dieses Referats fällt, bezeichnet das Vorwort als „völlig neues Werk". Die Darstellung ist z. T. einläßlicher und nimmt gewissenhaft die Ergebnisse der Forschung seit 1924 auf. Aber die Grundkonzeption ist durchaus erhalten, wie das bei der eigenwilligen, auf individuelle Urteile und Sichten bedachten Persönlichkeit des Verfassers zu erwarten war. Schneider, der 1954 gestorben ist, hat in der Neufassung dieses Buches sein Vermächtnis gegeben. Seine Abneigung gegen klassizistische Formstrenge, sein Sinn für das Kräftige, Originelle, für das Außenseiterische und für die eigene Farbe der Geister zweiten Ranges bestimmt die Darstellung. Sie gliedert klar und schildert individualisierend, auf dem Hintergrund des geistesgeschichtlichen Liniengefüges. Klopstock, Lessing, Wieland bilden als „Triptychon" die innere Mitte des Bandes. Klopstocks 'Messias' erscheint, wie schon in der ersten Auflage, als „Höhepunkt des literarischen Barock" im Kolorit, im Aufbau und in der Dynamik der Bilder, auch in der „Raumphantasie". Die

---

[3]) Schneider, Ferd. Josef: Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit. 2., neubearb. Aufl. (Epochen der deutschen Literatur. Bd III, Tl 1.) Stuttgart: J. B. Metzler 1949. (368 S. gr. 8°) Halbleinen DM 22.–

Ders.: Die deutsche Dichtung der Geniezeit. (Epochen der deutschen Literatur. Bd III, Tl 2.) Ebda 1952. (VIII, 367 S. gr. 8°) Halbleinen DM 26.–

stilistische Verwandtschaft mit den kirchlichen Altar- und Deckenbildern wird hervorgehoben. Wielands Dichtung wird als „Höhepunkt des literarischen Rokoko" angesprochen, Lessings Werk als Gipfel der „rationalistischen Renaissance", die Gottsched neu begründete, indem er sich gewissermaßen noch einmal auf Opitz' „Ausgangspunkt" begab. Lessing wird, mit polemischer Abwehr der Auffassung Wieses oder Leisegangs, noch entschiedener als früher der Aufklärung zugeordnet und mit einer Distanz betrachtet, in der seine „Grenzen" zu stark akzentuiert sind.

Einen klug aufgeteilten, sicher gezeichneten Aufriß des Zeitalters, der auf dem engen Raum von 60 Seiten keineswegs nur Umrißlinien andeutet, sondern den einzelnen Autoren und Werken in knapper Prägnanz gerecht wird, gibt Fritz Martinis Darstellung 'Von der Aufklärung zum Sturm und Drang', im Rahmen der 'Annalen der deutschen Literatur'[4]). Martini bestimmt das vorklassische 18. Jahrhundert als „sich entwickelnde Kultur der Aufklärung, des Pietismus und des Rokoko". Diese Grundmächte beherrschen das geistige Kräftespiel, in dem – das ist der übergreifende Vorgang – ein neues Weltbild sich formt, gegründet auf die Autonomie des Menschen. Seine Entfaltung wird in der geistigen Konzeption der Weltdeutung wie in ihrer dichterischen Ausprägung allenthalben als eine vom Barock wegführende Entwicklung begriffen, als Herausbildung ausgesprochen „bürgerlicher Lebensgesinnung" auf seine zukunftsträchtige Tendenz hin gesehen. So bewirkt etwa Gottsched „die endgültige Ablösung vom Barock", und Klopstocks Dichtung wird als Ausdruck des „freigewordenen" Gefühls gedeutet; die Reste eines „rhetorischen Pathos des Barock" sind „in eine persönliche Sprache umgegossen", die „aus dem einmaligen Seelenerlebnis" sich formt. Lessing erscheint als der Kritiker, der „die Aufklärung überwand", dessen dramatisches Werk nicht nur als Erzeugnis kluger Technik, sondern als Schöpfung echter dichterischer Begabung und Meisterschaft (die Schneider unterschätzt) treffend gewürdigt wird.

Martini, der seinen Aufriß bis 1775 führt, akzentuiert die neuen, künftige Entfaltungen vorbereitenden Kräfte und Gesinnungen, verkennt aber nicht, daß z. B. Gottscheds Dramen „noch viel vom höfisch-repräsentativen Stil des Barock" bewahren, daß auch Gellerts 'Schwedische Gräfin' sich noch in Stoff und Aufbau „an die barocke Tradition gebunden" zeigt. Der Doppelcharakter einer Übergangszeit rechtfertigt es, wenn Richard Newald seine Darstellung der Literatur des späten 16. und des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts führt und den Einschnitt bei Gellert macht, um 1750, d. h. vor Klopstock und Lessing[5]). Diese Anordnung hat vieles für sich, besonders im Bereich der literarischen Formungsweise. Newald vermeidet das Konstruktive, läßt das Begriffliche zurücktreten und gibt eine besonnene, auf sachhaltige Deskription gestellte Darstellung der Jahrzehnte, in denen die „Aufklärung" literarisch durchdringt, Gottsched seine Wirkung übt und seine Polemik führt, in denen Brockes, Haller, Hagedorn und die Anakreontik, Pyra und Lange, die älteren Schlegels und Gellert das Feld beherrschen. Dabei wird verdeutlicht, „daß die alten Überlieferungen nur ganz langsam abgestoßen werden". Hagedorns poetische Grundsätze und seine Poesie selbst „zeigen eher den Abschluß einer alten

---

[4]) Martini, Fritz: Von der Aufklärung zum Sturm und Drang. In: Annalen der deutschen Literatur. Hrsg. v. Heinz Otto Burger Stuttgart: J. B. Metzler 1952, S. 405–463.

[5]) Newald, Richard: Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit. 1570–1750. (Geschichte der deutschen Literatur. Bd 5.) München: C. H. Beck 1951. (VII, 556 S. 8°) Leinen DM 22.50

Kunstübung als den Übergang zu einer neuen". Gottscheds Kampf gegen den „Schwulst", die „Lohensteinsche Manier" wird, so sagt Newald, „nicht von einer neuen Plattform aus geführt, sondern erweist sich nur als eine korrigierende Reaktion . . .".

In der Tat darf man gewiß nicht den Barockstil mit Schwulst gleichsetzen, auch nicht mit jener expressiven Dynamik, die man zur Zeit des Spätexpressionismus um 1920 als Grundzug des Barock zu preisen liebte. Der rationale, konstruktive Einschlag in der Kunst des Barock darf nicht übersehen werden. Die Vieldeutigkeit der Stilbegriffe, die Widersprüche, in die ihre Anwendung auf literarische Epochen führt, weisen auf eine wesentliche Problematik, die sich in den Forschungen zur Aufklärungszeit vielfach spiegelt. Die Abgrenzung der Perioden ist immer neu durchzudenken, und zugleich ist die Vielschichtigkeit jedes Zeitalters, das Simultane verschiedenartiger Formensprachen zu bedenken. Eine klärende Kraft für diese Fragen liegt in der Besinnung darauf, wie die europäische Kunst und Literatur bis in die Zeit um 1800 von den Antrieben bestimmt wird, die sich in der Renaissance herausbilden. Hans Sedlmayr[6]) hat kürzlich von der Kunstgeschichte her auf neue Weise die „höhere historische Einheit" der Zeit von etwa 1500 bis 1800 in den Blick gebracht, als einen inneren Zusammenhang, innerhalb dessen Stilphänomene wie Manierismus, Barock, Klassizismus, Rokoko nur als sekundäre Phasen erscheinen, als Entfaltungsformen eines übergreifenden Gesamtvorgangs. Diese Sicht scheint mir auch für die Geschichte der Literatur von grundlegender Bedeutung[7]). Sie enthebt zwar nicht der Notwendigkeit einer differenzierenden Binnengliederung dieses Zeitraums von dreihundert Jahren, aber sie sichert die innere Einheit dessen, was sich da unter gewissen Gesichtspunkten voneinander sondern läßt, unter anderen, nicht minder gültigen jedoch wieder verbunden werden muß. Auch in Gottscheds Klassizismus wirken (wenn auch in trockener und enger Modifikation) Impulse der Renaissance nach, die sich in der französischen Klassik zu großer Form ausprägten und, als eine der europäischen Möglichkeiten, auch in Deutschland wenigstens gelegentlich zu Worte kommen. Gottscheds Betriebsamkeit war nur für den Augenblick erfolgreich, blieb ohne tiefere Fruchtbarkeit. Doch zu gleicher Zeit wurde ein anderes Erbe der Renaissance, das sich bei Milton produktiv ausgeformt hatte, wahrhaft neu belebt in den Hexametern des 'Messias' von Klopstock, der gleichzeitig die antike Odenform (als ein weiteres Vermächtnis der Renaissance) sich neu zueignete und zu einer großen und eigenen dichterischen Ausdrucksform umbildete. In der produktiven Rezeption Anakreons wird wiederum ein anderes Stück dieses Erbes lebendig, in Lessings Kunsttheorie mit ihrer Umdeutung des Aristoteles ein weiteres . . . Alle hier neu verarbeiteten Impulse der Renaissance waren auch, in anderer gesellschaftlicher und religiöser Konstellation, im europäischen Barock wirksam. So gibt es überall partielle Verwandtschaften und Zusammenhänge innerhalb des großen, dreihundertjährigen Entwicklungszuges.

Von ihm aus betrachtet, waren die ersten Jahrzehnte des deutschen 18. Jahrhunderts in mancher Weise regsam und versuchsfreudig, wenn auch ohne literarische Produktivität großen Stils. Schöpferische Kraft entfaltete sich damals in anderen Künsten: in der Musik und der bildenden Kunst. Dies bestimmt den

---

[6]) Sedlmayr, Hans: Die Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde. In: Nach 50 Jahren. Almanach des Verlages R. Piper & Co, München 1954, S. 57–65.

[7]) vgl. die Andeutungen in meinem Aufsatz: Ganymed. Über das mythische Symbol in der Dichtung der Goethezeit. In: Wirkendes Wort. 1954, 2. Sonderheft.

Aspekt, den Richard Benz in seinem Buch über 'Deutsches Barock' entwickelt, das mit dem Untertitel 'Kultur des 18. Jahrhunderts. Erster Teil' versehen ist[8]). Benz geht es darum, „die Durchdringung und wechselseitige Bedingtheit aller Künste in einem gemeinsamen Stil- und Kulturraum zu zeigen". Vornehmlich in dieser Zusammenschau liegt der Wert des ausgezeichnet geschriebenen, in seiner musischen Sensibilität ansprechenden Buches. Ein kritischer Bericht muß das zunächst gebührend hervorheben. Die Berührung und Verflechtung der Künste hat Benz auf mannigfache Weise sichtbar gemacht, besonders auch im biographischen Bezirk; am fruchtbarsten bei Erscheinungen wie Singspiel und Oper. Für die Wahrnehmung der Strukturverwandschaft im Stil verschiedener Künste gibt er freilich mehr Hinweise als Aufweise. Aber man kennt die methodologische Problematik einer echten Strukturvergleichung, und so bleibt die Anregungskraft zu schätzen, mit der Benz Musik, Architektur und Dichtung gleichzeitig in den Blick bringt und etwa Bach, Balthasar Neumann und Klopstock in die gleiche Perspektive stellt.

Es geht Benz um eine Darstellung der geistig-künstlerischen Gesamtkultur. Daß dies ein legitimes Anliegen ist, wird kaum jemand bezweifeln. Bei Benz hat es jedoch einen polemischen Sinn: er will damit der „Überbewertung der Weimarer Klassik" entgegentreten und überhaupt dem „Aberglauben" an einen Vorrang des Wortes, an ein Übergewicht der literarischen Geistigkeit. Darin sieht Benz den verhängnisvollen Mangel der deutschen Bildungsidee. Kann man aber der Literaturwissenschaft einen Vorwurf daraus machen, daß sie nicht Gesamtkunstgeschichte ist? Benz sagt im Vorwort, er fände die „Einbeziehung aller Künste nötig, um die bisher übliche rein literarhistorische Behandlung zu ergänzen". Er erhebt immer wieder den Vorwurf, die Wissenschaft habe „die Schriftdenkmäler ungebührlich überschätzt und uns die Geschichte des deutschen Geistes, mindestens die Beschaffenheit des Zeitgeistes an Werken demonstrieren wollen, die weder einen Ewigkeitswert besessen haben noch zu ihren Lebzeiten über einen kleinen Kreis von Theoretikern und Poetikern hinausgelangten". Man überschätzte, meint Benz, das Gedruckte und wollte sich „die deutsche Öffentlichkeit zur Zeit von Bach beherrscht denken etwa durch die geistige Diktatur eines Gottsched oder vom leidenschaftlichen Interesse für seine Polemik mit den Schweizern". Dabei sei in Wahrheit die Musik damals in viel größerer Breite aufgenommen worden. Zunächst muß man wohl sagen, daß dies recht zweifelhaft ist. Eine so dürftige Dichtung wie Gottscheds 'Sterbender Cato' erlebte in wenigen Jahren immerhin zehn Auflagen, und die enorme Breitenwirkung Gellerts ist sehr gut bezeugt. Aber abgesehen davon: ich wüßte nicht, wo die Literaturwissenschaft jene Alleinherrschaft und absolute kulturelle Bedeutung der Wortkunst je behauptet hätte. Die Dichter von Opitz bis Gottsched und Gleim, so sagt Benz, seien „für unser Kulturbewußtsein doch beinahe nur Namen geblieben", und selbst Lessing, Klopstock, Wieland seien kaum lebendig wirksam; im Vergleich zu Händel, Bach und der barocken Baukunst sei die gleichzeitige Literatur für uns erlebnisfern. „Die Wissenschaft aber beschäftigte sich weiterhin mit ihr aufs lebhafteste und eingehendste und vermehrt noch täglich das ohnehin gewaltige „Material" dieser Literatur . . ." Solche Sätze nehmen sich merkwürdig aus in einem Buch, das sich ja auch mit ungefähr einem Drittel seines Textes mit eben jener Literatur „aufs lebhafteste" beschäftigt. Literaturgeschichte hat eben die Literatur zu ihrem Gegenstand und

[8]) Benz, Richard: Deutsches Barock. Kultur des 18 Jhs, Tl 1. Stuttgart: Reclam 1949. (560 S. 8°) Leinen DM 19.50

kann nicht bei der Darstellung eines Zeitalters mit wenig bedeutender Dichtung plötzlich zur Architektur hinüberwechseln. „Die Wissenschaft" aber beschäftigt sich, als Kunst- und Musikgeschichte, ganz ebenso eingehend mit den Werken der bildenden Kunst und Musik, und zwar auch mit Werken geringerer oder dem späteren Geschmack zeitweilig ferngerückter Meister. Daß aber die Literarhistoriker überhaupt von den anderen Künsten keine Notiz nähmen, ist eine unhaltbare Behauptung. Es gibt, von Dilthey und Walzel angefangen, sehr viele Beispiele für das Einbeziehen der Nachbarkünste in die Literaturgeschichte. Der Vergleich von Klopstocks 'Messias' mit gleichzeitigen barocken Deckenbildern, den Benz versucht, ist, wie die ganze Deutung des 'Messias' als eines barocken Epos, bereits vor Jahrzehnten in dem oben besprochenen Handbuch von F. J. Schneider gegeben worden. Benz nennt Schneiders Darstellung nicht und kennt sie vermutlich nicht, wie er überhaupt, höchst belesen und kenntnisreich, von der literarhistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte erstaunlich wenig Notiz nimmt. Er tut sich z. B. viel zugute auf die Erkenntnis, daß Gellerts 'Schwedische Gräfin' bei der „wirklichen Lektüre" ein ganz anderes Bild ergibt als das „immer nur wieder zitierte rein stoffliche Referat" der Literaturgeschichten, nach dem der Roman „nur abenteuerliche Ungereimtheiten" zu enthalten scheint. In Wahrheit gebe Gellert Beispiele für das „neu gegründete Ethos der Zeit", das „menschliches Verstehen und echte vorurteilslose Duldung" fordert. Man fragt sich, welche Literaturgeschichten Benz eigentlich benützt. Denn gerade dieser Roman ist, in Arbeiten von May, Brüggemann u. a., längst sehr genau und aufschließend gedeutet worden, in derselben Richtung, in die Benz' Andeutungen weisen, nur ergiebiger und intensiver. Daß hier die Forderung der „Gelassenheit" spricht, der Selbstbescheidung und des vernünftigen Ausgleichs der Konflikte, diese Deutung ist geradezu schon zur Konvention geworden. Es ist mißlich, wenn der Verfasser mit heftiger Polemik gegen die Literarhistorie etwas als Entdeckung vorträgt, was seit Jahren in allen guten Handbüchern steht, sogar in denen aus zweiter Hand. (Nebenbei sei bemerkt, daß es nicht zutrifft, wenn Benz sagt, Gellert habe den ersten psychologischen deutschen Roman „ohne jedes Vorbild" geschaffen. Abgesehen von Richardson finden sich bekanntlich in der 'Histoire de M. Cléveland' des Abbé Prévost z. T. verwandte Motive und Gesinnungen. Gewiß kann man fragen, ob dieser Zusammenhang wichtig sei, und eine zusammenfassende Darstellung wie die von Benz könnte ihn ganz beiseite lassen. Wenn jedoch Benz ausdrücklich darauf eingeht, so wäre es nötig, daß er sich genauer informiert hätte, um unrichtige Angaben zu vermeiden.)

Die Schärfe der Benzschen Polemik gegen die Literaturwissenschaft wäre von geringem Belang und kaum erwähnenswert, wenn nicht gewisse Schwächen der Darstellung damit zusammenhingen, die den Wert des schönen Buches beeinträchtigen. Sein eigentliches Thema ist die deutsche Kultur seit 1700; aber Benz gibt doch auch einen knappen Überblick über die Literatur des 17. Jahrhunderts, der nun überraschend dürftig gerät und veraltet wirkt, weil der Verfasser die reich entwickelte literarische Barockforschung der letzten Jahrzehnte nicht zur Kenntnis genommen hat. Da werden Anton Ulrichs Romane mit ihrem großartig-barocken Raumgefüge, ihrer spannungsreichen und welthaltigen Vergegenwärtigung des Fortunareichs und der gesellschaftlichen Ordnung mit den kahlen, antiquierten Formeln vom „gelehrten Wissensprunk" und vom „rein Kostümlichen" abgetan, und die reizvollen Schäferromane in der Art von Matthias Johnsons 'Damon und Lisille' sind nicht einmal erwähnt, sowenig wie etwa

Johann Beer, der (durch Alewyns vorzügliches Buch von 1932 uns vertraut geworden) als Musiker und Dichter gerade für Benz' Betrachtungsweise bedeutsam gewesen wäre. Zudem sind noch andere Vorurteile als das gegen die Literaturwissenschaft bei der Verfärbung des Bildes von der Barockdichtung wirksam. Martin Opitz erscheint hier als eine Art Diktator, der die deutsche Dichtung vergewaltigt und ihre „formale Überfremdung" bewirkt habe: „fremde Formen, fremdes Versmaß, fremdes Ideal von Ausdruck und Stil" habe Opitz eingeführt, kurz „das unselige System der künstlichen fremden Metrik, Syntax, Stilistik". Dadurch sei „ein Verhängnis" über die deutsche Dichtung „hereingebrochen". Dies nun ist ein verzerrtes Bild der Vorgänge, aus einer romantischen Trübung des Blickes. Opitz' metrische Reform, die Akzentregelung, die Einführung europäischer Gattungsformen war schon vor ihm im Gange, und seine Poetik konnte nur deshalb so wirksam für die Dichter werden, weil sie rechtzeitig und geschickt formulierte, was zeitgemäß war und was man ohnehin wollte. Es ging um den Anschluß der deutschen Literatur an die von antiken Vorbildern mitbestimmte europäische Formenwelt, um einen Vorgang also, der sich auch in der Musik und vor allem in der Architektur und Bildkunst vollzieht. Opitzens „fremde Formen" sind nicht fremder als etwa die Oper (Schütz war ein persönlicher Schüler Monteverdis), als das Recitativo accompagnato oder die Aria in Bachs Oratorien, nicht fremder als Säule, Giebel und Kuppel des Barockbaus. Mit den „fremden" Elementen wurde , wie gerade Benz rühmt, in Musik und Baukunst eine sehr große und sehr deutsche Kunst geschaffen. Wenn in der Dichtung noch lange Zeit keine so bedeutenden Schöpfungen wie die von Bach, Händel oder Balthasar Neumann entstanden, die freilich auch erst nach 1700 tätig waren, so kann das an der „Überfremdung" nicht gelegen haben. Die großen Architekten haben sich ständig an europäischen Vorbildern orientiert. Fischer von Erlachs Entwurf zum Schloß Schönbrunn (um 1691) verbindet die Formen des französischen und italienischen Palastbaues in einer genialen Konzeption und löst damit die deutsche Baukunst aus provinzieller Lähmung. Neumanns komplexe Raumdurchdringungen setzen Borrominis und Guarinis Raumschöpfungen fort, und noch während des Baues der Würzburger Residenz ging er (was Benz in seinem Neumann-Kapitel nicht erwähnt) nach Paris, wo die französischen Architekten Boffrand und de Cotte seine Pläne prüften; auf ihre Vorschläge gehen immerhin einige Glieder am Baukörper der Residenz zurück.

Barock ist ein europäischer Stil mit nationalen Variationen, und Deutschlands Anteil an ihm setzt die Aneignung seiner Grundformen voraus. Das ist es, was die deutsche Literatur auf ihrem Gebiet im 17. Jahrhundert vollzieht und was Opitz wirksam befördert. Der Begriff der „formalen Überfremdung" ist hier irreführend, er rechnet mit starren Scheidewänden, die in Wahrheit nicht bestehen. Ein Sonett von Gryphius hat die von Opitz geforderte Übereinstimmung von metrischem Akzent und natürlichem Wortakzent, es hat die kunstvolle Struktur der romanischen Sonettform, das Versmaß des französischen Alexandriners – und es ist kraftvoll, ausdrucksstark, von höchst lebensvoller Wirksamkeit (und auch durchaus deutsch). Gerade die Europäisierung der deutschen Literatur hat die Grundlage geschaffen für die Entfaltung der deutschen Dichtung seit 1750, von Klopstock bis Hölderlin. Sie führte freilich aus der Welt des Barockstils heraus, als eine neue, eigenständige Ausprägung der Renaissance-Impulse. Für Benz bedeutet diese Dichtung allerdings „das Abnorme, das Abweichende", das die alten Bindungen sprengte und „dessen Emporkommen und

Sieg uns die Ganzheit der Kultur gekostet hat". Diese Literatur ist „nicht mehr große Kunst, wie in früheren Kulturen, sie ist sogar die Gegenmacht der Kultur". Kultur sieht Benz im Barock, in dem Architektur und Musik dominieren, „die Kulturkünste". Auf solche Art spiegelt sich in der Konzeption von Benz das geschichtliche Schicksal der Neuzeit, der Zerfall der politisch-gesellschaftlichen Ordnung des ancien régime und das Versinken des mit ihm und der alten Kirche verbundenen Barockstils. Am Ende des 18. Jahrhunderts bestand eine Stileinheit nicht mehr, die von der Literatur hätte „gesprengt" werden können. Benz' Sicht ist hier wie überall von der Romantik bestimmt[9]). Seine Vorstellung des Barock erinnert an das Mittelalter-Bild der Romantiker und steht in ähnlichem Verhältnis zur geschichtlichen Realität. Das 18. Jahrhundert wird als eine Einheit aus 'Barock' und 'Klassik' (dies der Titel des zweiten, inzwischen erschienenen Bandes) gesehen. Aber Barock ist doch der „übergeordnete" Begriff, „von welchem ich", so schreibt Benz im Vorwort, „lebenskräftige Triebe auch in der Romantik und Klassik glaubte nachweisen zu können".

Das eigentlich literarhistorische Kapitel gewinnt in der Schilderung des literarischen Lebens von 1700 bis 1750 weit größere Fülle und Dichte als im Rückblick auf das 17. Jahrhundert, und die feinfühlige Darstellung wird durch die Fragwürdigkeiten in der Gesamtkonzeption des Buches nicht um ihren Eigenwert gebracht. So sehr die Überlegenheit des süddeutschen „Bildbarock" (um die alten Termini der ja längst geläufigen Unterscheidung zu gebrauchen) über den norddeutschen Wortbarock hervorgehoben wird, so hat Benz doch die Dichtung der Brockes, Haller, Hagedorn, Gellert, Klopstock usw. mit größerer Wärme geschildert, als man vielleicht erwartet. Der Blick auf die Beziehungen zur Musik sichert dieser ansprechenden Darstellung die Eigenfarbe.

Die notwendige Kritik an Benz' gehaltvollem Werk trifft gewisse Momente seiner Konzeption und einzelne Schwächen, doch nicht das sehr wesentliche Anliegen, unser geistiges Traditionsbewußtsein, sofern es nur bis etwa 1770 zurückreicht, tiefer in die Zeiten zurückzuführen und den Bereichen der Musik und Baukunst gleichermaßen zu öffnen. Bei den romanischen Völkern und den Engländern ist, dank Dante, Cervantes und Calderon, Racine, Shakespeare, eine längere, in gebundene Zeiten zurückreichende literarische Überlieferung noch völlig lebendig. Darin sind unsere europäischen Nachbarn begünstigter als wir. Soweit das Buch von Benz eine Auseinandersetzung mit diesem geistigen Schicksal sein will, verdient es gewiß Beachtung und Würdigung, die sich ja in einer ernsthaften Kritik aussprechen.

Von Christian Wolff sagt Benz, er „war sich, wie kein deutscher Denker vor ihm, der praktischen ethischen Bedeutung seines Denkens bewußt". Hans M. Wolff zeigt in seinem Buch über 'Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung'[10]), daß Christian Thomasius bereits die entschiedene Wendung zu einer „nützlichen", das Verhalten der Menschen lenkenden Philosophie fordert, mit Verzicht auf Erkenntnis als Selbstzweck, auf den

---

[9]) Später Nachfahr der Romantik ist Benz besonders in seinem Verhältnis zur Musik als einer unmittelbaren „religiösen Offenbarung". In den frühen Schriften galt ihm Beethoven als der höchste, absolute Gipfel aller Musik. Bach hat im vorliegenden Buch einen stärkeren Akzent als früher. Doch klingt bei der Betrachtung von Bachs Köthener Zeit und ihrer Instrumentalmusik ein Bedauern durch, daß er nicht „zur neuen monodisch-melodischen Art" als „dem Stil der Zeit" hinfinden konnte, „um uns vielleicht schon das in seiner ganzen Fülle zu schenken", was erst die Späteren schufen.

[10]) Wolff, Hans M.: Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung. Bern: A. Francke 1949. (269 S. gr. 8°) Leinen sfr. 17.80

Versuch metaphysischen Erkennens, dessen die Vernunft nicht fähig sei. Eben dadurch wird Thomasius für Hans M. Wolff zum „Begründer der Aufklärung". Der Verfasser analysiert insbesondere den zweiten Teil der 'Sittenlehre', der als 'Ausübung der Sittenlehre' 1696 der 1692 erschienenen 'Einleitung' folgte. Allerdings gelangte Thomasius, wohl unter dem Einfluß pietistischer Frömmigkeit, hier zu der Einsicht in das Unvermögen der „vernünftigen Liebe", den menschlichen Willen wirklich zu bestimmen, und diese Einsicht störte ihm das Konzept und bewirkte eine Rückwendung zu christlicher Demut, zu einem auf göttliche Gnade angewiesenen Sündenpessimismus. Wolff sieht gleichwohl in Thomasius' These, daß der Mensch zu tätigem Leben und „Nächstendienst" bestimmt sei, den entscheidenden Schritt zur Ausformung bürgerlicher Aufklärungsgesinnung, die sich dann weiterbildete in den Schriften Johann Adolph Hoffmanns. Seine 'Zwei Bücher von der Zufriedenheit' (1722) halten zwar an der Sündigkeit der Menschennatur fest, gestehen aber der Vernunft die Kraft zur Dämpfung der Begierden zu, so daß sich, insbesondere durch das Mittel der Arbeit, ein Ausgleich, ein Zustand der „Zufriedenheit" erreichen läßt. Interessant ist Wolffs Hinweis auf den weitgehend vergessenen Hoffmann auch deshalb, weil dieser philosophierende Kaufmann in einem zweiten Buch, den 'Politischen Anmerkungen über die wahre und falsche Staatskunst', das bürgerliche Gewinnstreben als Motor zu arbeitsamer Tätigkeit moralisch rechtfertigt und eine der calvinistischen Denkweise nahestehende „kapitalistische Ethik" formuliert. Die frühen moralischen Wochenschriften, besonders der 'Patriot', dessen Mitarbeiter Hoffmann war, verbreiten dann jene weltlich-diesseitige Moral, deren Reflexe Wolff in den Dichtungen von Canitz, Neukirch, Haller aufweist. Eindeutig „optimistisch" ist bei Christian Wolff die Auffassung von der sicheren Erkenntnismöglichkeit der letzten Wahrheiten durch die Vernunft und von der intellektuellen Lenkung des sittlichen Verhaltens, die eine Freiheit des Willens behauptet. So tritt hier die Forderung der „Askese" zurück, ein „intellektuelles Bildungsideal" gewinnt Bedeutung. Hans M. Wolff verfolgt diesen Zug zur Verweltlichung weiter bei Brockes, der das „Vergnügen" in der Naturbetrachtung in gewissem Maße schon zum autonomen Wert macht. Solche Scheidungen sind freilich schwierig, und wenn es sich um dichterische Texte handelt, die hier ganz von der Seite ihrer gedanklichen Bestände genommen werden, liegt die Gefahr einer Überschätzung ihrer philosophischen Autorität nahe. Brockes erscheint in Wolffs Deutung als „Urheber der eudämonistischen Richtung der Aufklärung", Hagedorn leistet „die Fortbildung der Lehren von Brockes". Wolff führt seine Untersuchung der Moralanschauung der Aufklärung und ihres Verhältnisses zu den ästhetischen Werten bis zu den späteren Popularphilosophen und zur Dichtung Kleists, Klopstocks, Lessings, Wielands, vorwiegend auf bekannten Wegen und zuweilen mit etwas harter Begriffsbildung, die in allzu bestimmten und verallgemeinernden Aussagen („Lessing vollzieht diese endgültige Trennung von Dichtung und Sittlichkeit") manche Nuancen übersieht. Hamann und Möser erscheinen als „Überwinder" der Aufklärung im Schlußkapitel der trotz mancher Problematik verdienstlichen Zusammenfassung rationalistischer Anschauungen.

Nadlers Hamann-Ausgabe und Rehms Edition der Briefe Winckelmanns wird man vielleicht als die wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen der Berichtszeit ansprechen können. Von der Hamann-Ausgabe, die Joseph Nadler schon 1930 angekündigt hatte und die durch die Ungunst der Zeit und persönliche Schicksale des Herausgebers immer wieder verzögert und gefährdet wurde,

liegen nun endlich fünf schön gedruckte Bände vor[11]). Der noch ausstehende Schlußband wird einen Kommentar zu Hamanns Schriften in Form eines Lexikons bringen. Die Zweckmäßigkeit dieser Anordnung leuchtet ein; sie ist im besonderen Charakter der Hamannschen Schreibweise begründet. „Die gleichen erklärungsbedürftigen Stellen finden sich nicht selten mehrfach über alle Schriften verstreut, und oft genug versteckt sich der gleiche Sinn in vielerlei Masken. Ein sehr großer Teil dessen, was aufgehellt werden muß, entfällt auf die zahlreichen Eigennamen." So begründet Nadler (Bd II, S. 381) sein Verfahren, den eigentlichen Kommentar in einem „zentral angelegten Wörterbuch" zu bringen. Die einzelnen Bände geben, außer knappen Schlußworten des Herausgebers über Anordnung und Inhalt des Bandes, einen ausführlichen Apparat, der Lesarten, aber auch handschriftliche Zusätze Hamanns zu seinen gedruckten Schriften verzeichnet, textkritische Anmerkungen gibt und für zahlreiche Zitate Hamanns die Herkunftstellen oder (bei Anspielungen) den Wortlaut angibt. Dabei werden die wertvollen Hinweise benützt, die G. A. Wiener nachträglich im ergänzenden 8. Band der Rothschen Ausgabe (Berlin 1843) gegeben hat. Bei Hamanns enormer Belesenheit und seiner Vorliebe für Anspielungen auf entlegene Autoren bedeuten derartige Anmerkungen eine äußerst mühsame Arbeit. Obwohl die vollständige Kommentierung erst im 6. Band erfolgen wird, ist der Apparat der Einzelbände so ergiebig und gewichtig, daß der Referent unwillkürlich mit ihm seinen Bericht beginnt. Doch ist die Bedeutung des Unternehmens selbst der Hervorhebung kaum bedürftig. Friedrich Roths Hamann-Ausgabe von 1821/25 ist längst eine Seltenheit der Antiquariate, und das gleiche gilt von Gildemeisters Edition. So waren die Schriften des genialen Autors – wenn man von Auswahlbändchen absieht – nicht mehr erreichbar. Zudem hat Roth, so ungemein verdienstvoll seine Edition war, den Nachlaß Hamanns nicht umfassend herangezogen, so daß manches fehlt oder unvollständig mitgeteilt ist. Nadler hat nun alles, was an Handschriften und Drucken vorhanden ist, ausgewertet und gibt gleich im ersten Band den vollständigen Text der Londoner Aufzeichnungen von 1758, von denen nur Teile unter dem Titel 'Biblische Betrachtungen' bisher gedruckt waren. Nadler stellt die ursprüngliche, später von Hamann gestrichene Aufschrift 'Tagebuch' wieder her. Dieser Text, der größtenteils auf der Urschrift beruht und durch zwei ältere Abschriften ergänzt wird, ist ein umfangreiches Dokument religiöser Besinnung, das vielfach an Stellen der Bibel oder auch an Kirchenlieder anknüpft. Hier erschließen sich Grundzüge der Hamannschen Weltbetrachtung in statu nascendi; schon hier erblickt Hamann die Welt als Offenbarung Gottes. „Natur und Geschichte sind daher die 2 großen Commentarii des Göttlichen Wortes und dies hingegen der einzige Schlüssel, uns eine Erkenntnis in beyden zu eröffnen." Der zweite Band enthält den berühmtesten Teil der Londoner Aufzeichnungen, die 'Gedanken über meinen Lebenslauf'. Es folgen die frühen Schriften (bis 1763), die Hamanns Eintritt in die literarische Welt bezeichnen. Den Kern bilden die 'Socratischen Denkwürdigkeiten' und die 'Kreuzzüge des Philologen'. Französisch geschriebene polemische Aufsätze zur Staats- und Wirtschaftslehre schließen sich an, weiterhin Aufsätze zur Kunst- und Literaturkritik und der ungedruckte Entwurf einer Selbstdarstellung. Der dritte Band enthält die lange Reihe der kleinen

[11]) Hamann, Johann Georg: Sämtliche Werke. [6 Bde.] Histor.-krit. Ausgabe, hrsg. v. Josef Nadler. Bd 1–5. Wien: Thomas Morus-Presse im Herder-Verlag 1949/53. (352, 432, 495, 500, 452 S. gr. 8°) Leinen (Subskript.-Preis) DM 22.– (18.–), 27.– (24.–), 39.– (35.–), 33.– (30.–), 30.– (27.–).

Schriften, mit denen Hamann in den Jahren 1772–1788 in die geistigen Kämpfe der Zeit eingriff. Diesem Band, den Nadler mit den Stichworten Sprache/Mysterien/Vernunft bezeichnet, sind die Blätter des Nachlasses bei der Textgestaltung besonders zugute gekommen. Der 'Fliegende Brief' erscheint in zwei nebeneinandergesetzten Fassungen. Als 'Kleine Schriften' sind im vierten Band die Zeitschriftenbeiträge Hamanns gesammelt, z. B. Aufsätze für die Wochenschrift 'Daphne', für die 'Königsbergische Zeitung' usw. Die Auswahl der als Hamanns Eigentum vermuteten Stücke aus der 'Daphne', die zum Teil von R. Ungers Zuteilungen abweicht ('Hamann und die Aufklärung', 1911, Bd 2, S. 928), ist im Apparat nicht im einzelnen begründet. Auch ungedruckte Übersetzungen von Schriften Shaftesburys, Rapins, Radicatis u. a. sind aufgenommen. Der fünfte Band bringt zunächst den Versteigerungskatalog der Bibliothek Hamanns und der seines Freundes Lindner. Nadler hat diesen 1776 gedruckten Katalog in der Königsberger Bibliothek gefunden. Er scheint von Hamann selbst zu stammen; auch weiß Nadler die Titel aus Lindners Besitz von denen Hamanns mit großer Wahrscheinlichkeit zu scheiden. Noch wichtiger als dieses aufschlußreiche Verzeichnis ist der Abdruck von Hamanns Notizbüchern und Studienheften, die zahlreiche kommentierte Auszüge aus Büchern enthalten. Sie ermöglichen willkommene Einblicke in Hamanns geistige Werkstatt. Ein Register von 104 Spalten gibt Auskunft über die im Katalog angeführten Autoren, mit biographischen und bibliographischen Angaben: eine so mühsam erarbeitete wie dankenswerte Beigabe, die den Abdruck des Katalogs erst eigentlich benutzbar macht. Dieses Register erhöht den Respekt vor der editorischen Gesamtleistung dieser fünf Bände, die nun die Grundlage aller künftigen Hamannforschung bilden.

Eine Gesamtedition der Hamannschen Briefe gehörte zu den alten Plänen der Berliner Akademie der Wissenschaften und wurde gleichzeitig mit der Ausgabe der Werke 1927 in Angriff genommen. Walter Ziesemer übernahm diesen Teil der Edition, für die ihm Vorarbeiten von Arthur Warda zur Verfügung standen. 1940 konnte Ziesemer die beiden ersten Bände zum Druck geben. Doch wurde 1943 die Auflage dieser Bände bei einem Luftangriff auf Leipzig vernichtet (bis auf einige Exemplare), zugleich mit dem fertigen Satz des dritten und vierten Bandes, von denen sich nur die Korrekturfahnen erhalten haben. Ziesemer hat auch seine persönlichen Aufzeichnungen in Königsberg eingebüßt. Doch hat er bis zu seinem Tode 1951 an der Edition gearbeitet. Sie ist nun in die Hände von Arthur Henkel übergegangen, der im Vorwort des ersten Bandes von den Schicksalen der Ausgabe berichtet. Dieser erste Band [12]) ist der Neudruck der seinerzeit vernichteten Ausgabe. Er enthält Hamanns Briefe bis 1759. Die Antworten der Korrespondenten sind für diese Jahre nicht erhalten. Bei den späteren Briefen werden die vorhandenen Antwortbriefe in den künftigen Bänden mit abgedruckt werden. Die Brieftexte sollen sieben Bände füllen, der achte ist für Erläuterungen und Register vorgesehen. Doch sind am Schluß des ersten Bandes die Nachweise für die Brieftexte und ein Personenregister angefügt. Die kurze Einleitung Ziesemers würdigt den Briefschreiber Hamann. Daß seine Briefe, von denen viele in der Rothschen Ausgabe neben den Schriften abgedruckt sind, den Werken des Magus an Bedeutung kaum nachstehen, ist gewiß.

---

[12]) Ders.: Briefwechsel. [7 Bde, 1 Erl.-Bd.] Hrsg. v. Walther Ziesemer u. Arthur Henkel. Bd 1 u. 2. Wiesbaden: Insel-Verlag 1955/56. (XV, 477; XV, 539 S. gr. 8°) Subskr.-Preis: Leinen DM 28.–, 27.–

Schon dieser erste Band, musterhaft gesetzt, ist sehr ergiebig an wichtigsten Einsichten in das Werden des jungen Hamann, auch wenn die umwandelnde Londoner Erfahrung nur in leisen Reflexen erscheint. Ein Brief wie der vom 11. September 1759 an Lindner, der die Anlage der 'Socratischen Denkwürdigkeiten' erläutert, ist unentbehrlich zur Deutung dieser Schrift. Nach Abschluß des Manuskripts dieses Berichtes erscheint der zweite Band des Briefwechsels, der ebenfalls von Ziesemer knapp eingeleitet und mit Nachweisen und Register versehen, Hamanns Briefe aus den Jahren 1760–1769 enthält; sie werden ergänzt durch Antworten der Adressaten, besonders durch die Briefe Herders an Hamann.

„Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann." So schrieb Goethe in dem großen Winckelmann-Aufsatz, den er seiner Ausgabe von Briefen Winckelmanns an Berendis voranstellte. Er rühmte besonders den Wert der Winkelmannschen Briefe als menschlicher Dokumente. Wenn Winckelmann, sagt er, „in Gesellschaft zurückhaltend, im Leben und Handeln ernst und bedächtig war, so fühlte er vor dem Briefblatt seine ganze natürliche Freiheit und stellte sich öfter ohne Bedenken dar, wie er sich fühlte". Das Bedürfnis nach Mitteilung aber wurzelt in Winkelmanns Sinn für Freundschaft: „er empfand sein eigenes Selbst nur unter der Form der Freundschaft, er erkannte sich nur unter dem Bilde des durch einen Dritten zu vollendenden Ganzen". Winckelmanns Briefe waren bisher unvollständig, zum Teil auch editorisch unzulänglich, in verschiedenen Sammlungen und Zeitschriften veröffentlicht. Auch die Briefbände der Gesamtausgabe Eiseleins von 1825 sind nicht befriedigend. Karl Justi, der viel ungedrucktes Briefmaterial für seine große Biographie verwendete, hat die versprochene Edition dieser Briefe nicht vorgenommen. So war eine neue Gesamtpublikation eine wichtige Aufgabe der Forschung. Walther Rehm hat sie 1937 übernommen und mit Hilfe von Hans Diepolder, der „den archäologischen Teil des Kommentars" beigesteuert hat, bis 1942 so weit gefördert, daß mit dem Druck begonnen werden konnte. Das Vorwort ist im September 1942 gezeichnet. Aber die Kriegsverhältnisse unterbrachen die Herstellung, die erst 1949 forgesetzt werden konnte. Jetzt liegen zwei umfangreiche Bände vor, denen drei weitere folgen sollen [13]). Der erste Band enthält die Briefe aus den Jahren 1742–1759, der zweite reicht bis 1763. Ein monumentales 'Opus epistolarum' baut sich hier auf, ein würdiges Gegenstück zu dem des Erasmus, wie es in P. S. Allens berühmter Oxforder Edition vorliegt. Die humanistische Tradition des Briefschreibens ist bei Winckelmann, dessen frühe Briefe meist noch lateinisch abgefaßt sind, lebendig. Rehm hebt das hervor in seiner schönen Einleitung, welche die Substanz und die expansive Entfaltung des Winckelmannschen Daseins und Forschens, seine Anfangsnöte und seinen römischen Ruhm ins Licht rückt, mit dem genauesten Sinn für die inneren Spannungen und den großen Stil dieser Existenz. Rehm gibt eine würdige Introduktion zu dem großen Opus epistolarum, das gleichzeitig auch ein Opus des Herausgebers ist. Die enorme editorische Arbeit, auf der die Genauigkeit und Vollständigkeit der Texte beruht, bleibt freilich auch hier, wie stets, zum guten Teil unsichtbar. Aber sie tritt doch in den Anmerkungen hervor, die (in petit) etwa ein Drittel jedes Bandes füllen. Ein erstaunlicher Reichtum gelehrten Wissens ist hier ausgebreitet, eine Fülle von oft entlegenen Buchtiteln,

[13]) Winckelmann, Johann Joachim: Briefe. [5 Bde.] Kritisch-histor. Gesamtausgabe. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. v. Walther Rehm. Bd 1 u. 2. Berlin: de Gruyter & Co. 1952, 1954. (XI, 637; VIII, 557 S. gr. 8°) Je Leinen DM 70.–

Zitaten und Nachweisen, auch von archäologischen Details. Dazu kommen zahllose Einzelheiten über persönliche Beziehungen, die in den Briefen berührt werden, Hinweise auf Winckelmanns Schriften und auf ungedruckte Aufzeichnungen in seinem Nachlaß. Winckelmanns Briefe sind ja nicht nur Dokumente der Freundschaft oder seines persönlichen Wesens. Sie enthalten eine Überfülle sachlicher Mitteilungen über seine Arbeit und Lektüre, über antiquarische Funde und Nachrichten. „Soweit ein derartiges Ziel überhaupt erreichbar ist, sucht der Kommentar alle an den Sachinhalt der Briefe sich anschließenden Fragen zu beantworten, alle Hinweise aufzunehmen und alle Anspielungen biographischer, historischer, archäologischer und literarischer Art aufzuklären." In welchem Maße das hier von Rehm und Diepolder geleistet ist, das ist der höchsten Bewunderung wert. Wie gehaltvoll ist etwa ein Abschnitt, der die 'Überlieferungsgeschichte der Briefe' darlegt (Bd I, S. 459–497); aus dem geordneten Reichtum sachlicher Angaben erwächst da ein reizvoll-bedeutsames Stück Geistesgeschichte.

Auf die Briefe selbst kann ich in diesem Bericht, so reizvoll es wäre, nicht eingehen. Ihre menschliche und literarische Bedeutung ist offenkundig. Daß viele bisher unvollständig bekannte Briefe ergänzt und hundertachtundzwanzig noch ungedruckte mitgeteilt werden (darunter besonders wichtige an Branconi und an den Verleger Walther), ist natürlich für die Forschung bedeutend. Aber es ist ein ebenso großer Gewinn, daß hier in chronologischer Ordnung das Ganze dieses Briefwerks zugänglich und überschaubar, in seinem inneren Zusammenhang faßbar geworden ist, daß Kommentar und Register die personalen und sachlichen Bezüge durchsichtig und leicht auffindbar machen. Man darf sagen, daß diese Ausgabe die bedeutendste Winckelmann-Publikation seit Justis klassischem Buch ist.

Justus Mösers Schriften, gewiß ein köstliches Vermächtnis des 18. Jahrhunderts, werden uns in einer neuen, alles Material verwertenden Ausgabe vorgelegt, die mit Unterstützung des Oberbürgermeisters von Osnabrück von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen herausgegeben wird[14]). Von den vierzehn geplanten Bänden liegen fünf vor. Es sind reine Textbände ohne Einleitung und Kommentar; nur der erste Band enthält ein kurzes Geleitwort von Karl Brandi, der über Entstehung und Anlage der Edition berichtet. Sie gliedert sich in drei Abteilungen. Der Schlußband jeder Abteilung soll textkritische Angaben und Anmerkungen bringen. Die I. Abteilung, für die Werner Kohlschmidt verantwortlich zeichnet, umfaßt die dichterischen Werke und die philosophischen und kritischen Einzelschriften. Der erste Band gibt einen Neudruck der von Möser 1746 geschriebenen Hannoverischen Wochenschrift 'Versuch einiger Gemälde von den Sitten unserer Zeit' und Mösers Beiträge für die Fortsetzung dieser Wochenschrift, die 'Deutsche Zuschauerin' (1747). Es ist der erste Neudruck dieser frühen Aufsätze Mösers, die Geist, Grazie und Urteilskraft des Autors genugsam zeigen, wenn auch ihr spezifisches Gewicht geringer ist als das der 'Patriotischen Phantasien'. Diese kommen in der zweiten Abteilung zum Abdruck, und vier Bände davon (Band 4–7 der Gesamtreihe) sind bisher erschienen, auch sie zunächst ohne ein Wort des Herausgebers Ludwig Schirmeyer, der von Werner Kohlschmidt unterstützt wird. Man wünscht der sehr willkom-

[14]) Möser, Justus: Sämtliche Werke. [14 Bde.] Histor.-krit. Ausgabe. Bisher erschienen Bd 1, 4–7. Bearb. v. Werner Kohlschmidt u. Ludwig Schirmeyer. Oldenburg: G. Stalling 1943/45, 1954. (XI, 364; 307; 309; 323; 306 S., je 1 Taf., 8°) Je Halbleinen DM 9.80

menen Edition ein schnelles Fortschreiten (und für die kommenden Bände ein besseres Papier, als es der Verlag für Band VII gewählt hat).

Auch von Lichtenbergs Schriften, schließlich, gibt es eine neue Ausgabe, und eine besonders schöne in zwei vorzüglichen Dünndruckbänden, denen ein Ergänzungsband mit Wiedergaben der Zeichnungen von Hogarth, nach Riepenhausens Stichen, beigegeben ist[15]). Es ist dankenswert, daß nach manchen allzu schmalen Auswahlbänden hier endlich eine reichliche Sammlung vorgelegt wird. Wilhelm Grenzmann gibt, nach Leitzmanns Edition, eine wohlüberlegte Auswahl der 'Bemerkungen' auf etwa fünfhundert Seiten, geordnet unter bestimmten Gesichtspunkten, wie 'Selbstbekenntnisse', 'Wissenschaft und Dichtung', 'Zeitgeschichte' usw., und innerhalb dieser Gruppen chronologisch gereiht. Reichlich ebensoviel Raum nehmen die Briefe ein (nach der Ausgabe Leitzmann-Schüddekopf). Der zweite Band bringt die großen Streitschriften und eine Reihe der Aufsätze aus dem Göttingschen Magazin und der Kalenderbeiträge, fragmentarische Abhandlungen, die Erklärungen der Monatskupfer Chodowieckis und die 'Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche', Lichtenbergs meisterhaftes Spätwerk. Anmerkungen und Namensregister sind mit Sorgfalt gemacht, und Grenzmanns Einleitung gibt auf rund achtzig Seiten ein bedeutendes, aus vertrauter Kenntnis stammendes Gesamtbild des großen Schriftstellers unter den Stichworten: 'Leben', 'Geistige Gestalt', 'Schriftstellerei'. Es ist bei weitem die beste der heute erreichbaren Lichtenberg-Ausgaben, deren Umfang im rechten Verhältnis steht zur Kostbarkeit dieser Prosa. Die Schriften Lichtenbergs liegen zum guten Teil jenseits der zeitlichen Grenzen, die für diesen Bericht gelten sollen. Doch fügt sich Lichtenberg, der schwer einzuordnen und gewiß nicht mit der Formel eines „Aufklärers" zu kennzeichnen ist, wohl noch am ehesten in den geistigen Bezirk dieses Berichtes, in die Nachbarschaft Lessings, Winckelmanns, Wielands.

In der Reihe der schön gedruckten, handlichen Klassiker-Ausgaben des Verlages Carl Hanser in München, die nach dem Kriege Verdienst und Ruhm erworben haben, sind Auswahlbände mit Werken Klopstocks, Lessings und Herders erschienen, die zuverlässige Texte geben und die Ergebnisse der Forschung gewissenhaft nutzen[16]). Für Klopstock wieder Leser zu gewinnen, war dabei gewiß das größte Wagnis. Die Ausgaben von Schleiden versucht es, indem sie alle Bereiche des Klopstockschen Dichtens und Schreibens durch Proben repräsentiert. Das ist natürlich problematisch, wenn knapp vierhundert Textseiten zur Verfügung stehen, die neben allem anderen auch eine kleine Auswahl von Briefen und einige Übersetzungen aus Homer und aus römischen Dichtern aufzunehmen haben. Vom 'Messias' sind die ersten drei Gesänge abgedruckt, von den Dramen nur 'Der Tod Adams'; unter den Oden wird man manche vermissen, auch bedeutende Stücke wie 'Der Eislauf', 'An Ebert'. Der Schriftsteller Klopstock kommt zu Wort mit Aufsätzen zur Moral, zur Sprache und Poetik. Wenn das

[15]) Lichtenberg, G. Chr.: Gesammelte Werke. 2 Bde. Hrsg. u. eingel. v. Wilhelm Grenzmann. Frankfurt a. M.: Holle Verlag 1949. (88, 1108; 1256 S. 8°) Leinen DM 28.–; nebst der Beilage: William Hogarths Zeichnungen. (19 Bl. quer 8°) Leinen DM 39.–

[16]) Klopstock, Friedrich Gottl.: Werke in 1 Bd. Hrsg. v. Karl August Schleiden. Nachw. v. Friedr. Georg Jünger. München: Carl Hanser 1954. (470 S. 8°) Leinen DM 12.–

Lessing, Gotthold Ephraim: Ausgewählte Werke. 3. Bde. Ausgew. u. mit e. Nachw. versehen v. Wolfgang Stammler. Ebda 1950. (VII, 418; VII, 307; VII, 384 S. 8°) Leinen DM 22.50

Herder, Johann Gottfried: Werke. 2 Bde. Hrsg. v. Karl-Gustav Gerold. Ebda 1953. (943, 827 S. 8°) Leinen DM 28.50

Prinzip „von allem etwas" einmal gewählt wird, um die heutigen Leser mit der Vielseitigkeit Klopstocks bekannt zu machen, so kann man die Zusammenstellung gelten lassen. Schleiden steuert sachlich unterrichtende Anmerkungen zu den Dichtungen bei, nicht zur Prosa. Doch werden Klopstocks Anschauungen über Poetik und Metrik in Friedrich Georg Jüngers instruktivem Nachwort, das dem Lyriker Klopstock rühmend gerecht wird, verhältnismäßig eingehend erörtert. Fülliger ist die dreibändige Lessing-Auswahl, von Wolfgang Stammler mit einer sehr knappen Würdigung Lessings als Repräsentanten der Aufklärung begleitet. Hier findet man die großen Dramen, eine Auswahl der Fabeln, der kleinen kritischen Schriften, ferner 'Dramaturgie' und 'Laokoon', einige philosophisch-theologische Arbeiten und reichlich hundert Seiten Briefe. Die Auswahl der beiden Herderbände ist sehr geschickt: neben Gedichten, den 'Volksliedern' von 1778/79 und dem 'Cid' bringt sie die wichtigsten großen Abhandlungen der Frühzeit vollständig (auch z. B. 'Vom Erkennen und Empfinden'), dazu Teile aus den 'Fragmenten', den 'Ideen' und den Humanitätsbriefen, auch spätere Aufsätze wie 'Iduna' und einige Schulreden. Der Kommentar klärt die wichtigsten sachlichen Fragen und literarischen Anspielungen, das Personenregister gibt Aufschluß über die vielen von Herder genannten Autoren. Gerolds Nachwort zeichnet eine wohldurchdachte Skizze des Herderschen Geistes und seiner Entwicklung, weist auf die Vielfalt seiner Themen und seiner Wirkungen.

Den Aufgaben des akademischen Unterrichts dient eine vom Referenten besorgte Auswahl aus den frühen Schriften Herders (bis 1776), die (nach Suphans Text) Herders beide Aufsätze aus dem Manifest 'Von deutscher Art und Kunst' vollständig abdruckt, dazu Teile aus dem Reisejournal, den 'Fragmenten', der Abhandlung 'Vom Ursprung der Sprache' usw.[17]).

Versenkt man sich in das Werk des einen oder anderen der großen Autoren des 18. Jahrhunderts, die aus persönlicher innerer Erfahrung ihre geistige Welt aufbauen, so kann die innere Einheit des Zeitalters fragwürdig werden. Aber es gibt gemeinsame Themen, gemeinsame Fragen, an deren Beantwortung die Verwandtschaft der Geister deutlich wird. Ein solches Thema ist die Frage nach dem Wesen des Genies. Pièrre Grappin hat es, an die Arbeiten von B. Rosenthal, H. Wolf, O. Zilsel u. a. anknüpfend, zusammenfassend untersucht[18]) und mit den Grundbegriffen der Poetik und Ästhetik in Verbindung gesetzt, deren Erörterung das eigentliche Thema stark erweitert. Grappin setzt bei der Theorie Bodmers und Breitingers ein, bei denen das Wort Genie noch nicht verwendet, aber unter dem Einfluß Leibnizscher Gedanken die schöpferische Kraft des Dichters bereits gesichtet wird; doch wird sie hier noch grundsätzlich unterschieden von der Schöpferkraft Gottes. Bei Baumgarten, dem ein langes Kapitel gilt, hängt der Begriff der dichterischen Schöpfung eng mit dem der Einbildungskraft zusammen. Baumgarten sieht die Kunst schon als Hervorbringung einer zweiten Welt, einer anderen Natur. Um 1750 wird das Wort Genie, das J. A. Schlegel 1751 in seiner Batteux-Übersetzung aus dem Französischen übernimmt, in Deutschland schnell geläufig; Gellert spricht 1752 von Klopstocks Genie. Schönaich greift schon 1754 Klopstock an, indem er ihm die Anmaßung einer gottähnlichen Schöpferkraft vorwirft. Grappin verfolgt dann die Entfaltung des Geniebegriffs bei den Popularphilosophen, bei Mendelssohn und Lessing, für

---

[17]) Der junge Herder. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch. (Deutsche Texte 1.) Tübingen: M. Niemeyer 1955. (127 S. 8) DM 4.50

[18]) Grappin, Pierre: La Théorie du Génie dans le préclassicisme Allemand. Paris: Presses Universitaires de France 1952. (331 S. 8°) ffrs 1200.–

die das Verhältnis des Genies zu den „Regeln" im Mittelpunkt steht, weiter in Hamanns irrationalistischem Denken, bei Herder, Klopstock, dem jungen Goethe. Es ist eine gedanklich klare, reich belegte Untersuchung, die die französischen und englischen Anregungen einbezieht und auf differenzierende Analyse bedacht ist. Mit diesem Problemkreis berühren sich zwei Arbeiten über Klopstocks Anschauung der Poesie und des Dichters, die das Buch von Grappin nicht anführen. Karl August Schleiden [19]) stellt allerdings Klopstocks Begriff des Dichters in eine „systematische Darstellung" seiner gesamten Dichtungstheorie, die auch die „Sprachphilosophie" mit einbezieht. Gerade in der umfassenden Analyse der theoretischen Anschauungen Klopstocks und seiner dichterischen Aussagen über die Poesie liegt der Wert der instruktiven Arbeit, die den Zusammenhang mit der Tradition und der zeitgenössischen Poetik strikt im Auge behält. Klopstocks Lehre von der Darstellung, deren Bedeutung Max Kirschsteins treffliche Untersuchung der 'Gelehrtenrepublik' 1928 gezeigt hatte, kommt zu ihrem Recht. Bis in die Einzelheiten der Verslehre usw. klärt Schleiden die Frage, auf welche Weise sich in Klopstocks Bewußtsein die Inspiration mit der handwerklichen Durchformung des Dichtwerks verbindet. Auch Max Freivogel [20]) geht von theoretischen Äußerungen Klopstocks aus, besonders von der Abschiedsrede in Schulpforta, und bezieht sich immer wieder auf Grundsätze seiner Poetik. Aber er konfrontiert diese aus antiker und christlicher Tradition entwickelten Begriffe des poeta vates und der „heiligen Poesie" mit Klopstocks dichterischem Verhalten im 'Messias' und gelangt dabei, in besonnenem kritischem Vorgehen, zu wesentlichen Einsichten. Der christliche Inhalt und die heidnische Form bedeuten einen Zwiespalt, enthalten eine innere Spannung, die Klopstocks Dichtung tiefer bestimmt, als man bisher sah. Das biblische „Wort" wird „materia zur Formung". Klopstocks Kunst steht „im Zeichen der Angleichung und Vermenschlichung, mitten in jenem Auflösungsprozeß des Heiligen ins ästhetische Gebilde" (S. 20). Freivogel verläßt jedoch ausdrücklich die ältere Anschauung von der pietistischen Gesinnung des 'Messias' und sieht die Grundlage des Epos (in Übereinstimmung mit Karl Kindt) in „altprotestantischer Rechtgläubigkeit". Die Problematik des Werkes zeigt Freivogel in erhellender Einzeldeutung darin, daß die Ruhe und die Substanz des epischen Geschehens ständig durchbrochen wird vom „vordringenden Ich" des Dichters, das keine Distanz mehr zur Begebenheit hat. Die Bezogenheit aller heiligen Geschehnisse auf den „Teilnehmenden", die übersteigerte Funktion der passiv teilnehmenden Figuren im Epos als Stimmen der subjektiven Gefühlsbeteiligung des Dichters zerlöst die epische Geschlossenheit. „Indem die Begebenheit zum Gegenstand der Empfindung wird, verliert sie notwendigerweise ihre Gegenständlichkeit" (S. 62). Dieser Subjektivismus stammt nach Freivogel nicht aus pietistischer Frömmigkeit, sondern aus Klopstocks Anschauung von der Dichtung als „Erregung des Gemütes", als Bewirkung einer seelischen „Aktion". Wie stark Klopstocks Dichtersprache von dieser Absicht bestimmt ist, wird wiederum interpretierend gezeigt. Auch die Bedeutung von Milton und Bodmer bei der Entstehung des 'Messias' ist überzeugend gesehen, ebenso eine gewisse Verleugnung des Miltonschen Vorbildes in den Äußerungen des späten, auf „Inspiration" insistierenden Klopstock. Wenn auch die Position des Verfassers zuweilen

---

[19]) Schleiden, Karl August: Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik. Saarbrücken: West-Ost-Verlag 1954. (187 S. gr. 8°) DM 12.–

[20]) Freivogel, Max: Klopstock der heilige Dichter. (Basler Studien. H. 15.) Bern: A. Francke 1954. (158 S. gr. 8°) sfr. 16.–

überschärft formuliert wird und einiger Korrekturen bedarf, so ist doch hier eine neue und förderliche Sicht auf entscheidende Fragen eröffnet. Es ist wohl die wichtigste der neueren Arbeiten über Klopstock. Damit, daß Freivogel sowohl die Größe wie die Problematik des 'Messias' sieht, ist sein Buch dem von Karl Kindt überlegen, das zuerst 1941 erschien und jetzt in 2. Auflage vorliegt [21]). Es ist eine umfängliche Gesamtdarstellung, die auf eine „Revision" des Schillerschen „Fehlurteils" über Klopstock ausgeht. Der Messiasdichter wird (mit Schneider, Walzel und R. Benz) als Dichter des Barock gesehen, dabei aber als der einzige „Klassiker im strengsten Sinne"; die Klassik Goethes und Schillers sei „in Wirklichkeit" Romantik gewesen. Mit Nachdruck spricht Kindt Klopstocks Lyrik den subjektiven Gefühlsausdruck ab. Die Art, wie Goethe Klopstocks Namen im 'Werther' beschwört, scheint Kindt „problematisch", von zweifelhaftem Recht. Gewiß sieht Kindt manche Züge in Klopstocks Wesen durchaus richtig: das Männlich-Feste, Entschiedene, Ungebrochene, auch die Art seiner altkirchlichen Frömmigkeit. Es läßt sich viel dafür anführen, daß dem 'Messias' eine lutherische, orthodoxe Religiosität zugrunde liegt. Doch macht es die Fixierung solcher Züge nicht notwendig, nun die individualisierte Empfindsamkeit Klopstocks überhaupt zu leugnen und auch die dichterische Problematik des 'Messias' zu übersehen, die als solche durch seine orthodoxe Basis nicht aufgehoben wird. Kindt macht die Rechtgläubigkeit zum einzigen Gesichtspunkt der Deutung wie der Wertung, und das gilt nicht nur für Klopstocks Werk, sondern für Dichtung und Philosophie überhaupt. Nur unter dieser Voraussetzung hat es Sinn, etwa von dem „völlig verkehrten Spinozistischen System" zu sprechen. Weil Klopstock von diesem System nicht berührt, vom Pietismus, vom subjektiven Gefühlspathos (nach Kindts Meinung) und im wesentlichen auch vom aufklärerischen Rationalismus frei ist, wird er in eintöniger, superlativischer Beredsamkeit gepriesen und mit enger Einseitigkeit gedeutet. Ich kann hier nicht im einzelnen auseinanderlegen, was dabei haltbar, was verzeichnet ist. Wenn aber Klopstock als „Dichter-Theologe" verstanden wird, so hätte man eine strenge und exakte theologische Auslegung des 'Messias' erwartet; das wäre ein förderliches Unternehmen. Es ist enttäuschend, daß Kindt das nicht durchführt, sondern nur eine lange, wortreiche Paraphrase gibt und anschließend mit Hinweis auf wenige Beispiele bemerkt, daß Klopstock „bewußt nach dogmatischer Korrektheit" strebt und dabei übereinstimmt mit heutigen Theologen, „mit den Einsichten Karl Heims und Paul Schützens". „Genau das, was dort in genialer theologischer Schau konzipiert wird, gewann hier Gestalt in einem unsterblichen Kunstwerk." In der genau aufweisenden Begründung einer solchen These, die Kindt schuldig bleibt, läge eine echte wissenschaftliche Aufgabe.

Klopstocks Odendichtung, so hoch sie gepriesen wird, tritt als Werk der „Nebenstunden" bei Kindt deutlich zurück. Eine der Grundzüge ihrer poetischen Formungsweise rückt ein Aufsatz von Emil Staiger [22]) ins Licht seiner sensiblen Interpretation. Die berühmte Ode 'Der Zürchersee' ist dabei mehr Ausgangs- und Beziehungspunkt. An vielen Beispielen wird Klopstocks Verskunst verdeutlicht, die die Metrik des Horaz auf sehr eigene Weise umbildet zum

[21]) Kindt, Karl: Klopstock. 2. Aufl. Berlin: Wichern-Verlag 1948. (564 S. 8°) Leinen DM 14.–

[22]) Staiger, Emil: Klopstock 'Der Zürchersee'. In der Festgabe zu Heideggers 70. Geburtstag: Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften. Bern: A. Francke 1949; wiederabgedruckt in Staiger: Die Kunst der Interpretation. Zürich: Atlantis-Verlag 1955, S. 50–74.

Ausdruck der Erregung, auch zur Erzeugung geheimnisreicher Dunkelheit. Klopstock ist für Staiger der erste deutsche Dichter, den man „schöpferisch" nennen kann, „da er als erster nicht mehr im Namen der schon bestehenden Gesellschaft, der allgemeingültigen Vernunft, des allgemeinherrschenden Glaubens, sondern im Namen seiner Seele sprach und ein Geschlecht zu bannen wußte". Von der Natur „loszukommen und diese uranfänglichen Schwingungen göttlicher Kräfte in sich zu verspüren, das ist es, worum sich Klopstock bemüht, in seiner Metrik, in seiner spannungsreichen emotionalen Syntax, in seinem ganzen, damals so neuartigen priesterlichen Gebaren". Das ist der Ansatzpunkt für die Deutung des 'Zürchersee', darin der Interpret manche „pompöse Abweichung" zwischen den Gipfelstrophen zu erkennen meint. Friedrich Beissner, der in einem Vortrag die gleiche Ode interpretiert [23]), greift schärfer zu, um die strenge Odenstruktur aufzuweisen, in der jede Strophe ihren funktionalen Sinn hat: ein kunstvolles Gefüge, das jene „Darstellung", um die es Klopstock ging, verwirklicht. Nicht die Natur, die Landschaft sind die wahren Themen dieser Ode, sondern ihr eigentlicher Gegenstand ist die Freundschaft, und mit ihrem Preis erreicht erst die 16. Strophe den Gipfel des Gedichtes: „auf diese Strophe hin ist die ganze Ode angelegt und in einem echt odischen Funktionalismus gespannt". – In einem Vortrag zu Klopstocks 150. Todestag knüpft der Dichter Hanns Henny Jahnn [24]) Meditationen von sehr persönlicher Färbung an Klopstocks dichterisches Dasein und menschliches Wesen. Lessings Existenz wird vergleichend und kontrastierend in die Betrachtung einbezogen, auch das Zeitalter als Ganzes. Dabei berührt Jahnn entscheidende Fragen des Klopstockschen Dichtertums: seine Religiosität, die expressive Gewalt seiner „gewollt geschaffenen Sprachbilder". Jahnn gilt der Messias als Klopstocks „eigentliches Werk", aber er spricht darin „als profaner dichtender Mensch, nicht als Theologe."

Dem Bereich der Dichtungstheorie, die in den Arbeiten von Grappin, Schleiden und z. T. auch Freivogel zum Thema gemacht wird, gilt weitgehend auch die Untersuchung von H. K. Kettler über das Nachleben des Barock im frühen 18. Jahrhundert [25]). Kettler hat die viel erörterte Frage bewußt vereinfacht und reduziert. Er prüft zunächst den verschiedenartigen Sinn des Terminus Barock in der deutschen Literatur- und Kunstwissenschaft und sucht ihn von der verwirrenden Bedeutungsfülle zu entlasten, indem er nur den literarischen Stil des 17. Jahrhunderts damit bezeichnet sehen will. „Baroque therefore is treated here as little more than a synonym for seventeenth-century literature." Die „empirische Methode" dieser Untersuchung konzentriert sich auf zwei begrenzte aber scharf umrissene Fragen: wo liegen Übereinstimmungen der Poetik des frühen 18. Jahrhunderts mit der des 17., und was ist von der Literatur des 17. Jahrhunderts und ihren Formen noch nach 1700 lebendig? Kettler zeigt, wie viele Elemente die Aufklärungspoetik mit der des Barock gemeinsam hat: die rationale Auffassung der Poesie, die Forderung der gelehrten Bildung, das didaktische Moment, die Autorität der Antike usw., vor allem auch den Formbegriff (der „innere Form" noch nicht kennt) und die Distanzhaltung des Dichters

---

[23]) Beissner, Friedrich: Klopstocks Ode 'Der Zürchersee'. Ein Vortrag. Köln: Böhlau-Verlag 1952. (32 S. 8°) DM 2.40

[24]) Jahnn, Hanns Henny: Klopstocks 150. Todestag. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Klasse der Literatur. Jg 1953, Nr 1.) Wiesbaden: Fr. Steiner 1953. (25 S. gr. 8°) DM 2.40

[25]) Kettler, H. K.: Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightement 1700–1750. Studies in the determination of the literary period. Cambridge: W. Heffer and Sons 1943. (VIII, 156 S. 8°)

gegenüber seinem Gegenstand. Das wird an vielen Einzelzügen in vergleichender Betrachtung bündig gezeigt. Der gemeinsame Rückgang beider Epochen auf die Renaissancepoetik wird als Wurzelgrund der Übereinstimmungen erkannt. Im zweiten Teil wird das „Überleben" des Barock aufgewiesen an der Existenz barocker Dichtformen bei den Hofpoeten und bei einigen Lyrikern, in Resten auch bei Brockes, weiter im Hinweis auf Werke des 17. Jahrhunderts, die noch immer gelesen und geschätzt, neu aufgelegt und nachgeahmt werden. Das gilt besonders von Zieglers 'Asiatischer Banise', deren Dramatisierung durch F. M. Grimm sogar Gottsched in der 'Deutschen Schaubühne' druckte. Der Roman wurde nach 1700 noch achtmal neu aufgelegt, in jedem Jahrzehnt bis 1764. Erst die Auflage von 1753 bringt eine Überarbeitung mit der Beseitigung einiger besonders „schwülstiger" Wendungen (z. B.: „wenn nun aus meinem Blut die Wohlfarts-Rose der Printzessin blühet" wird ersetzt durch: „wenn nun mein Blut die Wohlfahrt der Prinzessin befördern kann"). Nachahmer Zieglers wie J. G. Hamann, Glaubitz u. a. hatten Erfolg. Auch für Lohenstein und Opitz bringt Kettler viele Zeugnisse bleibender Schätzung, Hinweise auf neue Ausgaben usw.

Die Abschnitte, in denen Grappin in seinem Buch über Mendelssohn handelt, werden ergänzt durch eine Schrift von Liselotte Richter[26]), die Mendelssohns Ästhetik untersucht und namentlich seine „Entdeckung des Irrationalen" hervorhebt. „Nur vergröbernde Klassifikation einer oberflächlichen Betrachtungsweise kann ihn unter die reinen Rationalisten einreihen." An seinem Geniebegriff, am Verständnis Shakespeares und an einzelnen Kritiken und dramaturgischen Bemerkungen zeigt sich Mendelssohns Sinn für „die lebendige Bewegtheit der konkreten Kunstphänomene".

F. J. Schneiders bekannte Arbeit über die Freimaurerei im 18. Jahrhundert (von 1909) wird in manchem Betracht ergänzt durch eine knappe Darstellung Heinrich Schneiders[27]), der Material der Loewy-Collection in der Bibliothek der Cornell University, Ithaca, benützen konnte. Während F. J. Schneider vor allem die literarische Wirkung der Freimaurerei (Logen-Romane usw.) untersuchte, zeichnet H. Schneider im Umriß die Entwicklung der Geheimgesellschaften und „a sketch of their basic principles". Ihren Erfolg in Deutschland begründet Schneider in der religiösen Situation der Aufklärungszeit. Es geht ihm vor allem darum, die von Frankreich eindringenden, dem „Mystizismus" zuneigenden Freimaurerlogen in ihrer Bedeutung zu kennzeichnen; sie sind oft unterschätzt worden gegenüber den aufklärerisch gesinnten, von England ausgehenden Logen. Auch Lessing z. B. hat einer solchen Loge der Hochgrad-Freimaurerei angehört.

In den Arbeiten, die einzelnen Gestalten des literarischen Lebens gelten, wird ein verstärktes Interesse am Biographischen sichtbar. Das reichste Detail zu Lebensgeschichte und Umwelt eines Dichters gibt Wilhelm Krämers Biographie Johann Christian Günthers[28]). Der verdienstvolle Herausgeber der Güntherschen Werke hat in mühsamer Kleinarbeit die verworrenen Lebenswege des unseligen Dichters erhellt, und er breitet unverkürzt (manchmal zu reichlich) aus,

---

[26]) Richter, Liselotte: Philosophie der Dichtkunst. Moses Mendelssohns Ästhetik zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Berlin: Chronos-Verlag 1948. (58 S. gr. 8°) DM 1.–

[27]) Schneider, Heinrich: Quest for Mysteries. The masonic background for literature in eighteenth-century Germany. Ithaca/USA: Cornell University Press 1947. (178 S. 8°).

[28]) Krämer, Wilhelm: Das Leben des schlesischen Dichters Johann Christian Günther. 1695–1723. Bad Godesberg: H. Küpper 1950. (360 S. 8°) Leinen DM 19.–

was er über die örtlichen Verhältnisse, die persönlichen Umstände der Freunde, Gönner und Gegner Günthers ermittelt hat. Das ursprüngliche Manuskript des Buches, 1941 abgeschlossen, wurde zusammen mit dem fertigen Satz 1943 durch Bomben vernichtet. „Trotzdem konnte die Lebensgeschichte Günthers nahezu vollständig wiederhergestellt werden." Da die als Quelle dienenden Materialien heute in Schlesien unzugänglich sind, ist es erfreulich, daß der Verfasser seine früher gesammelten Abschriften weitgehend retten konnte. Allerdings gibt er im vorliegenden Band nur ihre Verarbeitung, nicht die Belege und Zitate, auf die 924 Anmerkungen im Text verweisen, die aber erst in einem gesonderten Anmerkungsband veröffentlicht werden sollen. Bisher ist das leider nicht geschehen, und so läßt sich zunächst nicht sicher beurteilen, ob die Beseitigung der „trugvollsten Unklarheiten und Legenden über Günthers Leben" wirklich überall auf gültige Weise gelungen ist. Krämers Darstellung ist stark von einer apologetischen Absicht mitbestimmt, und es fragt sich, ob seine Rechtfertigung Günthers immer durch gesicherte Fakten legitimiert ist. Günthers Scheitern bei seiner Bewerbung um ein Hofdichteramt in Dresden z. B. führt die Überlieferung, auf die auch Goethes berühmte Äußerung anspielt, darauf zurück, daß er sich selbst durch ungebärdiges Benehmen die Gunst des Hofes verscherzt habe und betrunken zur Audienz erschienen sei. Krämer versichert dagegen, daß Günther den Intrigen seiner Gegner erlegen sei. „Poisson, ein Komödiant des Königs, übernahm die Hauptrolle in dem heimtückischen Spiel." Doch Krämer nennt im Text die Gewährsmänner für diese Mitteilung nicht und deutet nur an, Günther habe sich vor dem König „von einer Lähmung benommen" gefühlt und „ließ es sich weder jetzt noch später in den Sinn kommen, daß ihm der Diener, von seinem Gegner bestochen, im Vorzimmer vergifteten Wein als Willkommenstrunk gereicht haben könnte". Es käme darauf an, zu erfahren, ob diese etwas abenteuerlichen Vorgänge sicherer bezeugt sind als die bekannte Überlieferung.

Krämer versucht, Günther von Goethes Vorwurf der Disziplinlosigkeit weitgehend zu entlasten und die Geltung der Goetheschen Bemerkung zu erweisen, daß Günther „ein Poet im vollen Sinne des Wortes genannt werden darf" und daß er alles besaß, „was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen". Doch aus den biographischen Fakten allein, so willkommen ihre Bereicherung ist, läßt sich ein volles und scharfes Bild von Günthers Wesen nicht gewinnen, das Rätsel seiner Zwiespältigkeit nicht ganz erhellen. So bleibt es zu bedauern, daß Krämers Buch „ausschließlich dem Leben Günthers gewidmet ist" und nicht die Werkdeutung einbezieht. Zwar werden Günthers Dichtungen vielfach angeführt, doch meist als Dokumente für Erlebnisse und Verhaltungsweisen, und dieses Verfahren hat gerade bei Günther seine Bedenken und bedarf einer genauen, methodischen Abgrenzung von literarischer Konvention und Erlebniswahrheit in dieser Poesie, deren geselligen Charakter ja gerade die vielen Beziehungen des Dichters zu Auftraggebern und literarischen Freunden, die Krämer beschreibt, verdeutlichen. Sein Buch schafft unentbehrliche Grundlagen, aber das substanzielle und präzise Wesensbild dieses „poète maudit" des Spätbarock bleibt noch zu zeichnen.

Albrecht von Hallers Lehrgedicht 'Über den Ursprung des Übels' macht Eduard Stäuble[29]) zum Gegenstand einer eingehenden, zuweilen etwas umständlichen

[29]) Stäuble, Eduard: Albrecht von Haller 'Über den Ursprung des Übels'. (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- u. Geistesgeschichte. Nr 3.) Zürich: Atlantis-Verlag 1953. (209 S., 1 Zeittaf., 8°) DM 4.–

Interpretation. Sie stellt einen Einfluß Popes in Zweifel und drängt Zusammenhänge mit den Denkern der Zeit bewußt zurück („Solche Gedanken lagen zu Hallers Zeit einfach in der Luft."), sucht aber vom Einzelnen aus die Position Hallers zu ergründen, seinen Zwiespalt zwischen Dichtertum und Gelehrtentum, seine Stellung zwischen dem Barock und Schiller. „Haller gelang zwar die meisterliche und notwendige Tat, die gelehrte Dichung des Barock zu überwinden und die Lehrdichtung zu schaffen. Erst die Klassik aber veredelte die noch scharf zweckgebundene Lehrdichtung zur kunstreinen Gedankendichtung." Stäuble analysiert Aufbau und Metaphorik, Metrum und Sprachformen des Gedichtes, um seinen Ausdrucksgehalt, die Spannung zwischen „Weltfreudigkeit und Weltangst" sichtbar zu machen.

Eine Arbeit von Hans Guggenbühl[30]) „befaßt sich mit dem Leben und dem Werk des Dichters Ewald von Kleist". Der Verfasser erzählt mit Wärme von dem männlich tapferen, durch Melancholie beschatteten Dasein dieses Dichters und beschreibt seine poetischen Werke. In die Wärme mischt sich jedoch der Ton einer fatalen Art von Ironie. So heißt es z. B. bei der Beschreibung des 'Frühling': „Die letzten Zeilen des Gesanges bezeugen, daß die Natur geneigt war, dem Dichter all diese einleitend geäußerten Wünsche in hohem Maße zu erfüllen." Oder: „Der Verdacht, daß dem Gedankengut seines Gedichts, allen Bemühungen zum Trotz, vornehmlich die philosophischen Kurzschlüsse und Widersprüche Originalität verschaffen, ist nicht unbegründet." Da das Büchlein nirgends eine intensive Interpretation unternimmt, sondern eine Orientierung über Kleist „einem weiteren Leserkreis" vermitteln will, würde man wenigstens eine sprachlich einwandfreie Darstellung erwarten und sieht sich gestört durch leere redensartliche Wendungen und Wortklischees. Da ist die Rede von der Eignung einer literarischen Aufgabe, „die Talente eines Dichters unter Beweis zu stellen", oder von den „diesbezüglich befriedigenderen Alterswerken". Freundschaftliche Küsse und Umarmungen „waren an der Tagesordnung" und die „Eigenheiten zeitgenössischer Sentimentalität umrankten also auch das Verhältnis zwischen Kleist und Gleim".

Eine Dissertation von Hansuli Wyder[31]) zeigt in sorgsamen Interpretationen, wie in Rabeners satirischen Erzählungen „die Einheit, die innerlich wahre Individualität der Person durch die allegorischen Tendenzen Rabeners immer aufs äußerste gefährdet ist". Auch der Lebensraum der Personen gewinnt in diesen Satiren nicht wahrhaft Gestalt, die satirische Absicht bewirkt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – eine „Auflösung der Wirklichkeit poetischer Welt". Rabeners Schriften sind direkt auf die Realität bezogen, an Grundsätzen des vernünftigen Handelns orientiert, die Wyder im zweiten Teil seiner Arbeit umsichtig darlegt.

Otto Manns Buch über Lessing[32]) ist gekennzeichnet und gefährdet durch ein Übermaß an Polemik gegen die „Geistesphilosophie" und den Historismus. Diese Polemik[33]) ist nicht nur in der Einleitung vorgetragen, sondern durchzieht auch die Darlegungen selbst, und das Buch wird fast zu einer Auseinander-

---

[30]) Guggenbühl, Hans: Ewald von Kleist. Weltschmerz als Schicksal. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch 1948. (144 S. 8°) sfr. 9.50

[31]) Wyder, Hansuli: Gottlieb Wilhelm Rabener. Poetische Welt u. Realität. Zürich: Rüegg & Co. 1953. (132 S. 8°)

[32]) Mann, Otto: Lessing. Sein u. Leistung. Hamburg: Marion von Schröder 1949. (429 S. 8°) Halbleinen DM 14.–

[33]) Ich gehe hier nicht auf sie ein, da ich das an anderer Stelle getan habe; vgl. meinen Aufsatz: Neue Biographien. In: GRM, NF Bd 2, 1952, S. 29 ff.

setzung mit der Herder-Hegelschen Geistesphilosophie am Beispiel Lessings, statt zu einer Auslegung Lessings selbst. Trotzdem ist der Gewinn für die Erkenntnis Lessings beträchtlich, weil wesentliche Ansätze zu seinem Verständnis hier gefunden und akzentuiert werden. Mann vollzieht eine Befreiung der Lessingdeutung von ungemäßen Maßstäben: von der „geschichtlichen" Denkform, wie sie durch Herder und die Romantik aufkommt, und von der dort gleichfalls ausgebildeten Anschauung vom Dichter als Schöpfer, der teilhat am göttlichen Schöpfertum. Indem Mann diese Anschauung außer Geltung setzt, gewinnt er den Ausgangspunkt für eine unbefangene Würdigung der kritischen und kunsttheoretischen Leistung wie der Dichtung Lessings. „Die Form des Dichtwerks ist ästhetische Qualität, ist Kunstform; sie ist nichts, was das Dichtwerk durch einen geheimnisvollen schöpferischen Vorgang hat, sondern etwas, was der Dichter seinem Werk, seinem Zwecke gemäß, gibt. Form unterliegt demnach dem poetischen Anspruch und der poetischen Kritik." Dieser Formbegriff „befreit uns von der Chimäre der organisch gewachsenen, der inneren Form, die schlechterdings unauffindlich ist, die die konkrete, die kunstrichterliche Formenanalyse der Dichtung . . . hintertreibt . . ." (S. 122). Das sind Überzeugungen Manns, aber sie sind an Lessing gewonnen und zugleich geeignet, Sinn und Größe des Lessingschen Kunstrichtertums sichtbar werden zu lassen. Die fundamentalen Einsichten Lessings werden dargelegt als Beiträge zu einer 'kritischen Ontologie der Kunst'. Sie basieren auf dem „grundlegenden Sachverhalt, daß der Dichter eben gerade nicht schafft, nicht Wirklichkeit hervorbringt, sondern nur sinnhaltige Vorstellungsgebilde" (S. 60). Als solche werden auch Lessings eigene Dramen verstanden und analysiert, als künstlerische Leistungen in den Blick gebracht. „Lessings technisches Arbeiten ist kein Einwand gegen den Dichter, sondern nur ein Lob für den Künstler." Die Dramen sind echte Zeugnisse einer Dichtung, die „das Medium ist, worin Existenzverhältnisse sich am angemessensten vergegenwärtigen lassen".

Mann will kein „Bild" Lessings entfalten. Er gibt Beiträge zum Verständnis seiner Leistung, die nicht ganz gerundet sind, aber ergiebig, und die neben der Kunstlehre und der Dichtung auch Lessings Philosophie und Theologie (im Kapitel 'Lessings Lehre vom Sein') einbeziehen. Auch die Religiosität Lessings deutet Mann als vorromantisch, als lutherisch rechtgläubig, trotz seiner Angriffe auf gewisse Lehren der zeitgenössischen Orthodoxie. „Aus der Auffassung der religiösen Wahrheit als einer durch die positive Offenbarung aus der Transzendenz gegebenen erklärt sich Lessings sonst widerspruchsvolles Verhalten." Manns Darlegung der theologischen Position Lessings, die sich eng an Helmuth Thielicke anschließt ('Vernunft und Offenbarung', 1936) bleibt in manchem thesenhaft und genauerer Aufweisungen bedürftig, enthält aber trotz aller Problematik genug an ungewohnten Sichten und bedeutenden Fragestellungen, denen das Buch seine große Anregungskraft dankt.

Heinrich Schneider bereichert die Kenntnis und das Verstehen von Lebensumständen und Beziehungen Lessings in seiner Wolfenbütteler Zeit durch eine Reihe biographischer Studien [34]). Neu und dankenswert ist die Mitteilung einiger bei Lachmann-Muncker fehlenden Briefe und interessanter Gesprächsberichte, die in Biedermanns Sammlung nicht enthalten sind. Die bibliothekarische Tätigkeit Lessings, seine Beziehungen zu dem Ehepaar Reiske und zu dem jungen Jerusalem werden mit Bedacht und Kenntnis dargestellt, auch die Wiener

[34]) Schneider, Heinrich: Lessing. Zwölf biographische Studien. München: Leo Lehnen 1951. (315 S., 4 Taf. gr. 8°) Leinen DM 17.50

Jahre Eva Königs und ihre geschäftlichen Unternehmungen. Wichtig ist die Untersuchung der Beziehungen Lessings zur Freimaurerei und der merkwürdigen Vorgänge bei seiner Aufnahme in die Hamburger Loge 'Zu den drei Rosen'; damit hängt die Entstehungsgeschichte von 'Ernst und Falk' zusammen. Ein weiterer Aufsatz mustert Lessings Äußerungen über Amerika und betrachtet die 1789 in Philadelphia erschienene Übersetzung der 'Miß Sara Sampson' von David Rittenhouse. Daß an Lessings Schrift 'Die Erziehung des Menschengeschlechts' Albrecht Thaer Anteil gehabt hätte, wird (entgegen den Vermutungen Olshausens und F. J. Schneiders) widerlegt.

Eine Festschrift des Berliner Lessing-Kommitees[35]) druckt bekannte Stücke aus älteren Aufsätzen von Franz Mehring, Thomas und Heinrich Mann, Arnold Zweig und eine Studie über 'Emilia Galotti' von Paul Rilla, der in heftiger Polemik gegen die „spätbürgerliche Literaturwissenschaft" eine marxistisch orientierte Deutung des Stückes gibt; in ihr erscheint es natürlich als Ausdruck von Lessings bürgerlichem „Klassenbewußtsein", als politischer Angriff auf die Fürstenwillkür.

Von der Klopstock-Literatur war schon an früherer Stelle die Rede[36]). Das Leben Johann Georg Hamanns hat Josef Nadler, seit Jahrzehnten mit der großen Edition beschäftigt, aus seiner genauen Vertrautheit mit alten und neuen Quellen dargestellt[37]). „Das Buch erzählt die Geschichte von Johann Georg Hamanns Leben. Darüber hinaus verpflichtet es sich zu nichts und läßt sich zu nichts verpflichten. Es ist kein Abschluß, sondern ein Anfang." Aber dieses Leben, in allen Einzelheiten geschildert, in allen Seltsamkeiten gedeutet, ist hier sowohl als Dasein, Tun und Verhalten wie als geistige Existenz verstanden, also auch von Hamanns oft rätselvollem, verschlüsseltem Werk her, das zwar nicht ausführlich interpretiert, doch in seinen Grundmotiven Stück für Stück durchsichtig gemacht, in seiner Entstehung verfolgt, in seiner Wirkung geprüft wird. Nadler stellt die in allen Details geschilderte geistige Welt Hamanns in die weitesten und umfassendsten Perspektiven der europäischen Literatur. „Der Befehl, unter dem alle seine Feldzüge standen, hieß: die aufgeklärte Vernunft stellen und mit allen Waffen schlagen." Nadler fixiert Hamanns Stellung zwischen Voltaire und Hume: er sah in Voltaire den „Inbegriff des verruchten Zeitgeistes", in Hume als redlichem Verfechter der natürlichen Religion „einen Irrenden". Im Brennpunkt der geistigen Spannungen des Jahrhunderts entwirft Hamann „die Philosophie des corpus mysticum, in dem alles göttlich zugleich

---

[35]) Festschrift zum 225. Geburtstag von Gotthold Ephraim Lessing. Berlin NW 7: Lessing-Komitee 1954. (52 S. gr. 4°)

[36]) Nach Abschluß des Manuskripts erschien:

Schröder, Christel Matthias: Die 'Bremer Beiträge'. Vorgeschichte und Geschichte einer deutschen Zeitschrift des 18 Jhs. (Schriften der Wittheit zu Bremen. Reihe D, Bd 21, H. 2.) Bremen: C. Schünemann 1956. (312 S. 8°) DM 15.–

Schröder gibt eine sehr solide gearbeitete, in einem Anmerkungsteil von 80 Seiten reich dokumentierte Geschichte der 'Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes', also der wichtigsten literarischen Zeitschrift in den vierziger Jahren. In einem detaillierten Bericht wird die Entstehung und Entwicklung dieser in Leipzig redigierten, vom Bremer Buchhändler Saurmann verlegten Monatsschrift dargestellt. Schröder charakterisiert die Mitarbeiter und Stück um Stück die einzelnen Dichtungen und Aufsätze, klärt auch, soweit möglich, die Frage der Verfasserschaft (die einzelnen Beiträge blieben anonym). Das Schlußkapitel gilt der Wirkung und Beurteilung der Zeitschrift; auch die Urteile der Literarhistoriker werden hier gewissenhaft verzeichnet und ausführlich zitiert.

[37]) Nadler, Josef: Johann Georg Hamann. 1730–1788. Der Zeuge des corpus mysticum. Salzburg: Otto Müller 1949. (518 S., 8 Taf. 8°) Leinen DM 18.50

und menschlich ist". Dies ist Nadlers Grundformel für Hamanns Anliegen, das er in der schwer überblickbaren Verzweigung seiner Schriften aufspürt. Vieles von Hamanns eigenwilligem Spiel mit dem Leser wird entschleiert, die Anknüpfungen an andere Autoren, die Hamanns Schriftstellerei kennzeichnen, werden erkennbar, so daß ein unentbehrlicher Kommentar zu den Werken des Magus entstanden, eine enorme Fülle geistig-literarischer Beziehungen aufgedeckt ist. Dabei bleibt vieles ein „Seelenrätsel", z. B. Hamanns Beziehung zu dem merkwürdigen Theologen J. A. Starck, von der es heißt: „Dunkle Gefühle waren bei Hamann immer im Spiele. Er hat nie gewußt, ob ihn Zuneigung oder Abneigung an Starck band." Starck war „ein Gnostiker" und Hamann „Todfeind der Gnostiker, ohne zu wissen, wieviel er mit ihnen teilte". Hamanns Geist und Wesen entziehen sich in besonderem Maß der Formel, der einhelligen Deutung, und wo Nadler eine Erklärung fixiert, ergibt sich fast stets ein neues Problem. Das macht sein Buch erregend, fast wie die Schriften Hamanns selbst.

Vor dem Beginn und nach dem Ende der Lebensgeschichte bestimmt Nadler den jeweiligen „Stand der Gestirne" am Himmel der geistigen Landschaft, die durch Hamann entscheidend verändert wird. Er bildet mit Winckelmann und Lessing „ein Dreigestirn, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts über Deutschland ein anderes Klima gemacht hat".

Hamanns Sprachphilosophie, von Nadler als ein Grundmotiv seines Denkens hervorgehoben, macht James C. O'Flaherty zum Gegenstand einer tief dringenden Studie[38]). Hamanns Prinzip der „Einheit" wird hier, als fundamental für seine Denkform, mit seiner Sprachtheorie in Zusammenhang gebracht, und diese erscheint als „Grund" seiner gesamten Philosophie. O'Flaherty entfernt sich dabei an manchen Punkten von R. Ungers durch Hegel mitbestimmter Deutung des Hamannschen Sprachdenkens ('Hamanns Sprachtheorie', 1905). Sprache und Gedanke sind für Hamann untrennbar; Begriff und Wort sind eine Zweiheit, die im „Sakrament der Sprache" in geheimnisvoller Einheit aufgehoben ist. O'Flahertys scharfsinnige Analyse erschließt den inneren Zusammenhang der Sprachanschauungen Hamanns, die sich in vielen seiner Schriften finden.

Die Arbeiten von Tage Schack ('Johann Georg Hamann', Kopenhagen 1948) und Walter Lowri ('Johann Georg Hamann: An Existentialist', Princeton 1950) liegen mir nicht vor. Eine Reihe von halbjährlich erscheinenden Heften, 'The Hamann News-Letter'[39]), bringt kleine Beiträge zur Hamannforschung; im 4. Heft des ersten Bandes sind drei Arbeiten über Hamann besprochen, über die ich wegen unzureichender Sprachkenntnisse nicht referieren kann. 'Die Lebensgeschichte Johann Caspar Lavaters', die Mary Lavater-Sloman mit liebevollem Anteil erzählt[40]), nützt kenntnisreich das breite Quellenmaterial. Die Verfasserin schildert die Umwelt, die Familie, Freunde und Besucher Lavaters

---

[38]) O'Flaherty, James C.: Unity and language. A study in the philosophy of Johann Georg Hamann. With an introd. note by Walter Lowrie. (Studies in the germanic languages and literatures. No 6.) Chapel Hill/N. C./USA: University of North Carolina 1952. (VIII, 121 S. 8°)

[39]) A Bulletin of the recent Hamanniana. Publ. by the German Department of Wake Forest College, Wake Forest/N. C./USA. – In Vol. I, No 4 sind folgende Bücher rezensiert: 1. Valerio Verra: Hamann et l'incontro di tempo, poesia e filosofia. (Turin: Biblioteca di 'Filosofia' 1954); 2. Tage Schack: Johann Georg Hamann. (Kopenhagen: Tidenvervs Forlag 1948); 3. E. Jansen Schoonhoven: Natuur en genade bij J. G. Hamann, de Magus van het Noorden (Nijkerk: Callenbach 1945).

[40]) Lavater-Sloman, Mary: Genie des Herzens. Die Lebensgeschichte Johann Caspar Lavaters. 5. Aufl. Stuttgart: Artemis-Verlag 1955. (478 S. 8°) Leinen DM 17.80

einläßlich und farbig; sie berichtet von seiner seelsorgerischen und literarischen Tätigkeit und seinen Konflikten. Das Buch, ohne wissenschaftliche Absichten, nähert sich dem Typus der romanhaften Biographie. Ludwig Bätes Büchlein über Herder[41]) gibt in gefälliger Darstellung einen Überblick über sein Leben und seine Schriften, dem keine originale Konzeption zugrunde liegt. Herder gehört nicht mehr in die eigentliche „Aufklärungszeit", der dieser Bericht gilt; doch sei das gehaltvolle kleine Buch von Alexander Gillies, das die Entfaltung des Herderschen Werkes in sicher geführten Grundlinien nachzeichnet, wenigstens erwähnt[42]), ebenso die Sammelschrift 'Im Geiste Herders'[43]), die u. a. eine umfangreiche Abhandlung von Leonid Arbusow über „die Begründung der Volksliedforschung im deutsch-baltischen Osten" enthält; Dieter Berger steuert eine nützliche Herder-Bibliographie 1916–1953 bei. Dem Übersetzer Johann Nikolaus Meinhard widmet Helmut Rehder[44]) eine ansprechende Würdigung, die in dem überaus sprachkundigen Schriftsteller den Typus des „hypochondrischen Gelehrten" erkennt. Meinhards literarische Betätigung in den Jahren 1762–1767 gipfelt in den 'Versuchen über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter' (1763–1764). Das Buch enthält Übersetzungen von Stücken aus Dante, Petrarca, Ariost usw. in einer gewissenhaft und gefällig nachformenden Prosa. Rehder betrachtet die Bedeutung dieser Übersetzungen und Charakteristiken für die Rezeption der italienischen Literatur im damaligen Deutschland. Lessing hat Meinhards Unternehmen gelobt („Unsere guten Köpfe werden ganz unbekannte Gegenden und Küsten darin entdecken . . ."), auch Wieland und Herder rühmten Meinhards Kenntnis und Sprachkraft, die sich auch in einer Übersetzung von Heliodors 'Aethiopica' bewährte. Kaum minder verdienstlich und wirksam war Meinhards Verdeutschung theoretischer Schriften wie Henry Homes 'Elements of Criticism', deren Grundgedanken Rehder nachzeichnet.

Die neuere Wieland-Literatur hat F. Martini in einem Sonderbericht dieser Zeitschrift gewürdigt (DVjs. Bd 26, 1952). Nachzutragen bleibt der Abdruck der Biberacher Wielandreden von 1953[45]), in denen sich der neu erwachte Sinn für Reiz und Würde der Wielandschen Poesie bezeugt. Friedrich Beissner greift Wielands Wort von der „Poesie des Spiels" auf und zeigt den „meisterlichen Kunstverstand", die anmutige Sicherheit und subtile Formung des Verses an reizvollen Beispielen einiger Verserzählungen. Emil Staiger verteidigt, indem er Wielands 'Musarion' auslegt, seine „optimistische Schätzung des Menschen", seine Hochwertung geistbelebter Geselligkeit und die Kunst, „eine entschieden weltliche Stimmung poetisch heraufzubeschwören". „Wieland rückte nicht die Thesen der Aufklärung in den Vordergrund, sondern den menschenfreundlichen Sinn, den er in diesen Thesen fand." Friedrich Sengle geht von der Beobachtung

---

[41]) Bäte, Ludwig: Johann Gottfried Herder. Der Weg, das Werk, die Zeit. Stuttgart: S. Hirzel 1948. (VII, 174 S., 1 Taf. 8°) DM 4.50

[42]) Gillies, Alexander: Herder. Der Mensch u. sein Werk. Aus d. Holländ. v. Wilhelm Löw. Hamburg: Marion von Schröder 1949. (240 S. 8°) Leinen DM 8.50

[43]) Im Geiste Herders. Ges. Aufsätze zum 150. Todestage J. G. Herders. Hrsg v. Erich Keyser. (Marburger Ostforschungen. Bd 1.) Kitzingen: Holzner-Verlag 1953. (VII, 305 S. 8°) Leinen DM 19.80

[44]) Rehder, Helmut: Johann Nicolaus Meinhard und seine Übersetzungen. (Illinois studies in language and literature. Vol. 37, No 2.) Urbana/Jll./USA: The University of Illinois Press 1953. (V, 95 S. gr. 8°) Leinen $ 3.50

[45]) Wieland. Vier Biberacher Vorträge 1953. Gehalten von Friedrich Beissner, Emil Staiger, Friedrich Sengle, Hans Werner Seiffert. Wiesbaden: Insel-Verlag 1954. (105 S 8°) Karton DM 4.50

aus, daß Wieland im literarischen Bewußtsein der Nachwelt wenig geschätzt wird, weil er „im Schatten Goethes" steht, und er zeichnet mit sehr sensibler Hand die Geschichte der Beziehung beider Dichter. Sie kulminiert in der Annäherung in der Weimarer Zeit, im Zeichen eines literarischen „ancien régime". Über Goethes Weimarer Dichtungen bis etwa 1800 „wölbt sich der heitere Himmel einer klassisch gewordenen Aufklärung, unter dem auch Wielands Weimarer Dichtungen ihre feste Stelle haben". Nach 1800 entfernte sich Goethe auch als Dichter von Wielands Welt; er „reicht noch" in die moderne Zeit „ohne eine feste Mitte". Doch es wäre möglich, so meint Sengle, daß „nach dem Ablauf des faustischen Zeitalters" wieder eine ähnliche Ordnungswelt begründet würde wie die, der Wieland zugehörte. Und „in einer solchen Welt träte Wielands schmale Gestalt hinter dem mächtigen Rücken Goethes wie neu hervor . . .".

Die heute sich anbahnende neue Hochschätzung Wielands, die auch in Hans Werner Seifferts Beitrag über 'Wielandbild und Wielandforschung' spürbar wird, entspricht jener erneuerten Wertung Lessings, wie sie sich etwa bei Otto Mann abzeichnet. Es fügt sich gut in diesen Zusammenhang, daß auch Lichtenberg einem gesteigerten Interesse begegnet. Max Rychners schöner, inspirierter Aufsatz (in der Sammlung 'Welt im Wort', Zürich 1949) ist ein markantes Zeichen dafür. Von Grenzmanns trefflicher Ausgabe war schon die Rede. Otto Deneke [46]) gab einen sachlich schlichten, exakten Bericht über Lichtenbergs Leben bis 1775, Herbert Schöffler würdigte in einer Göttinger Universitätsrede den denkenden Beobachter seiner selbst und der Welt als Sohn der Aufklärung [47]). Albert Schneider unternimmt es, in einem mit der Sorgfalt und Ausführlichkeit einer französischen „thèse" gearbeiteten zweibändigen Werk [48]), zunächst auf reichlich hundert Seiten eine Biographie Lichtenbergs nach den Quellen zu geben. Die anschließende Betrachtung des Werkes beschreibt Lichtenbergs geistiges Verhalten in Wissenschaft und Literatur vornehmlich im Zeichen seiner „Methode der Erfindung" und gibt in der Betrachtung des schriftstellerischen Werkes ein reiches Bild seiner Motive und seines Stils. Schneider erkennt bei Lichtenberg ein „déséquilibre nerveux, moral, intellectuel", einen Komplex mannigfacher Spannungen. „Lichtenberg veut être rationaliste. Mais il se sent sentimental et mystique." Eben deshalb sieht Schneider in Lichtenberg einen Vorläufer der Romantik, auch in seiner Ironie, seinem Subjektivismus, seinem Naturgefühl. Gewiss liegt diese Kennzeichnung zuweilen nahe, aber es fragt sich, ob sie viel besagt. Lichtenberg ist schwer einzuordnen, er ist etwas für sich. Auch die Verwandtschaft mit Paul Valéry hat Schneider wohl überakzentuiert, wenn er Lichtenberg „un Valéry avant la lettre" nennt, „ou un Valéry allemand". Aber der Vergleich mit Valéry oder mit den französischen Moralisten mag den deutschen Aphoristiker französischen Lesern reizvoll machen. Schneider will mit seinem gründlichen Buch dazu beitragen „à faire connaître et aimer Lichtenberg en France". Der groteske Humor Lichtenbergs hat in Frankreich eine gewisse

---

[46]) Deneke, Otto: Lichtenbergs Leben. Bd 1. München: Heimeran 1944. (261 S., 16 Taf. gr. 8°) Geb. DM 8.–

[47]) Schöffler, Herbert: Lichtenberg. (Göttinger Universitäts-Reden. 12.) Göttingen: Dieterich 1944. (46 S. 8°) DM 1.80; – Dasselbe. Leipzig: Dieterich 1943. (56 S. gr. 8°) Geb. DM 3.–

[48]) Schneider, Albert: Georg Christ. Lichtenberg. Précurseur du Romantisme. L'homme et l'œuvre. Nancy: Société d'Impressions Typographiques 1954. (327 S. gr. 8°) ffrs 1000.–

Ders.: Georg Christ. Lichtenberg. Penseur. Paris: Société d'Édition 'Les Belles Lettres' 1954. (177 S. gr. 8°) ffrs 900.–

Resonanz: André Breton nahm Proben aus seinen Schriften in die 'Anthologie de l'humour noir' (1945) auf. Im zweiten Band gibt Schneider eine systematische Untersuchung von Lichtenbergs Verhältnis zur Wissenschaft, Literatur und Philosophie, und er klärt dabei die Position seines beweglichen Geistes, die sich allerdings schwer festlegen läßt. Paul Requadt[49]) versteht ihn daher als „Aphoristiker" nach Anlage und Wesen, für den der Aphorismus eine „Naturform" der Äußerung ist, ohne bewußte ästhetische Absicht hervorgebracht, aber auch nicht nur als bloße zufällige Notiz. Lichtenbergs aphoristische Aussage erwächst „aus dem Prinzip seines geistigen Handelns", dessen Grundzüge Requadt in einer umsichtigen und geistvollen Untersuchung in den ersten Kapiteln seines Buches entwickelt. Er zeigt die Wirkung des Pietismus, zu dem Lichtenbergs Vorfahren sich bekannten, in seiner geistigen Entwicklung. Pietismus erscheint bei ihm, säkularisiert, als „Stimmungsreligiosität" und psychologische Selbstbeobachtung. Bringt ihn diese Haltung in die Nachbarschaft von Adam Bernd und K. Ph. Moritz, so rückt ihn die sentimental-sympathetische Menschenbeobachtung in die Nähe Sternes. Requadt ergänzt diese differenzierte geistesgeschichtliche Ortsbestimmung durch Betrachtung der wissenschaftlichen Forschungsprinzipien, die Lichtenberg bei Newton, in der zeitgenössischen Physik oder bei Kant aufnimmt. Schließlich wird seine Lebensform, seine Nähe zur unscheinbar schlichten Wirklichkeit in die Wesensdeutung einbezogen. Eine der Wurzeln von Lichtenbergs Aphoristik liegt in der Vorliebe für anspruchslose, schmucklose Redeweise, für das Vermeiden der „Affektation"; er hat Sinn für das „genus humile dicendi", für das Niedrige", die „Pfennigwahrheit". Der Aufweis gattungsgeschichtlicher Zusammenhänge erlaubt dann die genauere Wesensbestimmung des Lichtenbergischen Aphorismus, der nicht von der Form der französischen Moralisten ableitbar ist. Lichtenberg, in der humanistischen Tradition (Erasmus, Bacon) stehend, wird „der Begründer einer eigenständigen deutschen Aphoristik". Sie wurzelt in einer aphoristischen Denkform. Wie zur Zeit Bacons ist auch im 18. Jahrhundert eine „Stunde des Aphorismus" wahrnehmbar. „Die Aphoristik erscheint zwischen dem Untergang einer gefügten Wissens- oder Glaubensordnung und im Aufkommen einer neuen Wissensgesinnung."

Requadts Buch, verdienstvoll in seinen historischen Analysen, stellt zugleich die entscheidenden Fragen nach Lichtenbergs Wesen und Geistesform so intensiv, daß es als ein Ausgangspunkt für die weitere Forschung gelten kann, auch wenn sie teilweise zu anderen Deutungen kommt. Das geschieht schon in einer Arbeit Peter Rippmanns[50]). Sie geht aus von der Auffassung, daß Lichtenbergs Absicht auf große, abgerundete Arbeiten gerichtet war und in den „Bemerkungen" nur Notizen dafür aufzeichnete, aber der Kurzform „keinen Eigenwert zubilligte". Lichtenberg hat ja seine Notizen nicht veröffentlicht. „Nur wenn man beides sieht, die Ablehnung der Kurzform und die ihr scheinbar widersprechenden großen Leistungen auf diesem Gebiet, wird der besondere Charakter seiner Aphoristik verständlich." Rippmann sieht Lichtenbergs literarisches Ziel in satirischen Werken und „einem großen gesellschaftskritischen Zeitroman", und er fragt, warum er „seine literarischen Möglichkeiten verkannte". Das wird begründet in der Gespaltenheit seines Wesens, ferner darin, daß er den „zersetzenden Kräften der Aufklärung verfallen war" (S. 23) und einem lähmenden

[49]) Requadt, Paul: Lichtenberg. Zum Problem der deutschen Aphoristik. Hameln: Bücherstube Fritz Seifert 1948. (178 S. gr. 8°) Halbleinen DM 9.80

[50]) Rippmann, Peter: Werk und Fragment. Georg Christoph Lichtenberg als Schriftsteller. (Basler Studien. H. 13.) Bern: A. Francke 1953. (118 S. gr. 8°) sfr. 9.50

Skeptizismus und Relativismus erlag. „Der Zweifel an der Ausdruckskraft des menschliche Wortes" zur Wiedergabe der Gedanken und Empfindungen trat hinzu, außerdem auch ein mangelndes Vertrauen zum lesenden Publikum. So wird Lichtenberg der Mann der „ungeschriebenen" Bücher. Er plante umfängliche Werke. „Daß er trotzdem im Fragmenthaften verharren mußte, war seine Tragik . . ." Seine aphoristische Aussageform, aus „innerem Zwang" entstanden, bezeichnet einen Verzicht. Diese Deutung und ihre begründende Durchführung ist sehr einseitig und bedarf mancher Einschränkung. Die Dinge liegen in Wahrheit komplizierter, als sie in den manchmal etwas massiven Formulierungen Rippmanns erscheinen. Aber seine Schrift belichtet bestimmte, bei Requadt mehr im Schatten bleibende Züge des einfallsreichen Autors, der im Grunde kaum leichter zu durchschauen ist als Hamann. Was für Hamann und Lichtenberg, für Klopstock, Winckelmann, Lessing und Wieland durch die jüngste Forschung an neuen Einsichten gewonnen wird, führt zu ebensoviel neuen Fragen und erweitert das Feld der künftigen Bemühung.

*

Nachtrag. Dem abgeschlossenen Manuskript sei ein Hinweis auf die Biographie F. J. J. Bertuchs angefügt, die Albrecht von Heinemann[51]) veröffentlicht hat. Heinemann gibt eine „volkstümlich gehaltene Darstellung" des unternehmungslustigen Geschäftsmannes Bertuch, der es mit seinen jugendlichen Versuchen als Schriftsteller und als Übersetzer von Cervantes' 'Don Quijote' nicht zu rechtem Ansehen brachte, dann aber als Geheimsekretär des Herzogs Karl August seine Geschicklichkeit erwies. Ihr verdankte er die Erfolge seiner kommerziellen Unternehmungen, z. B. als Leiter jener Fabrik künstlicher Blumen, in der Christiane Vulpius arbeitete, oder als Begründer und Herausgeber der Allgemeinen Literaturzeitung, des Journals des Luxus und der Moden. Auch sein Weimarer Verlag, der gängige Periodica und unterhaltende Literatur verbreitete, und das zum Vertrieb von Modeartikeln durch Bertuch gegründete Landes-Industrie-Comptoir zeigten die planvolle Unternehmungslust dieses Mannes, der mit seinem betriebsamen und ehrgeizigen Erwerbssinn bei den Weimarer Großen nicht beliebt war. Heinemanns wohlfundierte Biographie belichtet ein Stück der Weimarer Wirklichkeit.

---

[51]) von Heinemann, Albrecht: Ein Kaufmann der Goethezeit. Friedrich Johann Justin Bertuchs Leben u. Werk. Taf. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (194 S. 8°) Halbleinen DM 7.50

'ALLGEMEINE STILISTIK'

Von Emil Staiger (Zürich)

Seidler, Herbert: Allgemeine Stilistik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1953. (366 S. 8°) Leinen DM 28.–

In dem Problem einer allgemeinen Stilistik begegnen sich grammatische, erkenntnistheoretische, sprachphilosophische und literaturgeschichtliche Fragen. Jede dieser Fragen hat ihre ehrwürdige und gehaltvolle Geschichte. Nur wer sie in ihrem ganzen Verlauf und allen Verästelungen beherrscht, wer außerdem imstande ist, das Wesentliche vom Unwesentlichen entschlossen zu scheiden und das Grundsätzliche wahrzunehmen, darf hoffen, mit einer Gesamtdarstellung Dank und Anerkennung zu ernten. Herbert Seidler erfüllt diese Voraussetzungen in achtunggebietender Weise. Seine 'Allgemeine Stilistik' wird zwar kein großes Aufsehen erregen; nirgends dringt sie zu völlig neuen Fragestellungen und Einsichten vor. Ja, sogar einige der zitierten Autoren – Heidegger und Valéry seien genannt – werden in ihrer eigentlichen Bedeutung nicht genügend erfaßt und etwas voreilig eingeebnet. Doch innerhalb des Rahmens, der durch das generelle wissenschaftliche Bewußtsein der Zeit gegeben ist, bedeutet Herbert Seidlers Stilistik einen höchst schätzenswerten Gewinn.

Der Gegenstand der Untersuchung wird auf S. 62 so bestimmt:

„Stil ist die durch die Sprache erwirkte, bestimmt geartete Gemüthaftigkeit eines Sprachwerks."

Man hat an dieser Bestimmung Anstoß genommen und sie als zu eng bezeichnet. Seidler versucht, die Bedenken zu entkräften, indem er den Begriff „Gemüt" bewußt bis über die Grenzen des Sprachgebrauchs erweitert und vertieft (S. 17) und alle Ausstrahlungen des tiefsten Seelengrundes darunter versteht: die Gefühle in ihrem Reichtum, das Streben von den dumpfsten Drangzuständen bis zum klarsten Wollen. Das mag man sich gefallen lassen. Allerdings wäre zu fordern, daß Seidler die Rechte, die er selbst beansprucht, auch andern gönnte. So darf er Cassirer nicht vorwerfen, er habe in der 'Philosophie der symbolischen Formen' das Wesen der Sprache zu eng gefaßt, indem er sie auf das Denken beschränke. Denn unter Denken versteht Cassirer keineswegs nur das rationale Erkennen, sondern nicht minder das, was Herbert Seidler als Erleben bezeichnet. Die terminologische Differenz ist nun aber kein belangloser Zufall. Denn Cassirer betrachtet auch das Erleben als einen Erkenntnisakt und billigt ihm Objektivität zu, während Seidler darin nur eine subjektive Zutat sieht. In der subjektiven Zutat besteht für ihn die schöpferische Leistung des Dichters. Damit läßt sich dann freilich die erwähnte Definition begründen. So wird aber alles auch nur in einer bestimmten Perspektive gesehen, in jener nämlich, in der die Goethezeit die Dinge wahrgenommen hat. Gemüt, Erleben, Seelengrund – das sind

Umschreibungen der Subjektivität, die seit dem Beginn des Sturm und Drang als Grund der schöpferischen Leistung gilt. Für eine allgemeine Stilistik ist diese Basis aber zu schmal, oder, genauer ausgedrückt: dafür reicht die Begrifflichkeit nicht aus, ganz abgesehen davon, daß sie metaphysische Vorstellungen schützt, die man eher zu überwinden suchen als befestigen sollte.

Doch das sind unbillige Forderungen. So weit sind wir heute ja wohl noch nicht, daß wir eine prinzipielle Untersuchung des Dichterischen einleiten könnten, die alle seit der Goethezeit geläufigen Begriffe überprüfen und eine Höhe erreichen würde, von der aus sämtliche geschichtlichen Gebilde in gleichmäßig klarer Beleuchtung erschienen. Wenn Herbert Seidler hic et nunc die Kühnheit aufbringt, eine 'Allgemeine Stilistik' vorzulegen, so kann er nicht gut anders verfahren. Und nur weil seine Untersuchung so gründlich und umsichtig ist, werden wir uns der begrenzten Leistungskraft seiner Prinzipien und Kategorien so deutlich bewußt.

Im zweiten Teil wird ein Versuch unternommen, den stilistischen Sinn bestimmter sprachlicher Formen herauszuarbeiten, also z. B. der Adjektive, der Parataxe, des Verses, der Laute. Wieder ein kühnes Unternehmen! Seidler ist sich der Schwierigkeiten bewußt. Er geht auch hier mit der ihm eigenen Vorsicht und Gründlichkeit ans Werk und bietet eine Fülle subtilster stilistischer Beobachtungen. Doch leisten diese, was sie sollen? Haben die systematisch gemeinten Würdigungen nicht doch nur eine eng begrenzte historische Geltung? Wir meinen, der Sinn von Sprachelementen lasse sich einzig innerhalb eines bestimmten stilistischen Rahmens erkennen. Auf Seite 105 lesen wir:

„Das Wesen des Adjektivs liegt darin, daß es ein persönliches Dabeisein, ein Berührtwerden vom zu erfassenden Erfahrungsstück persönlich prägt."

Wir können nur zugeben, daß dies für manche Dichter, allenfalls für ganze Stilepochen zutreffe. Bei andern Schriftstellern gewinnt dasselbe Stilelement einen anderen Sinn. Auf ein besonders gefährliches Beispiel läßt Seidler sich beim Rhythmus ein. Er prüft den Anfang der Patmos-Hymne in Arnims halbprosaischer Version und Hölderlins Original. Man muß dabei den Eindruck gewinnen, die sogenannten freien Rhythmen seien eine Art Mittelglied zwischen Prosa und gebundener Rede. Das mag etwa in einem Parlando-Stil, wie ihn Eliot schreibt, der Fall sein. Gerade Hölderlins freie Rhythmen sind aber ein Maximum an Stilisierung, viel stilisierter als die äußerlich strengere metrische Ordnung der Oden. Darüber dürfte seit Dietrich Seckels Forschungen kein Zweifel mehr bestehen. Und so durchaus! Es fällt uns schwer, an einen absoluten stilistischen Sinn und Wert der Elemente der Sprache zu glauben. Seidler wird unsere Bedenken verstehen. Wie oft ist er genötigt, ganze Reihen von möglichen Sinngehalten und Gefühlswerten zuzugeben, so etwa in dem bedeutenden Abschnitt über den „Satz als Lebensvorgang". Auch da erweist der Verfasser sich als der überaus schätzenswerte Gelehrte, der, weil er den Mut und die Geduld zur genauesten Durchführung eines an sich vielleicht unmöglichen Plans aufbringt, uns allererst auf die eigentlichen Schwierigkeiten, Grenzen und Schranken aufmerksam macht. Der Wert seiner 'Allgemeinen Stilistik' hängt nicht von ihrer „Richtigkeit" ab. Das Buch, gerade so wie es vorliegt, ist unentbehrlich und wird neues wissenschaftliches Leben zeugen.

EINGESANDTE BÜCHER

Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Bd XIV: Vom Frieden 1815 bis zur französischen Revolution 1830. Abt. 7, Lfrg 2. Berlin: Akademie-Verlag / Düsseldorf: L. Ehlermann 1955. (S. 241–480, gr. 8°) DM 30.–

*

Arens, Hans: Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart. (Orbis academicus. Bd I/6.) Freiburg: Karl Alber 1955. (XI, 568 S. 8°) Leinen DM 34.–

Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung. Festschrift für Walter Anderson. Hrsg. v. Kurt Ranke. (FF Communication Nos 151–163.) Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1955. (24, 46, 8, 14, 16, 44, 16, 19, 17, 16, 9, 9, 36 S. gr. 8°) mk 1000.–

Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik. Hrsg. v. Benno von Wiese. (Deutsche Texte. 4.) Tübingen: M. Niemeyer 1956. (VII, 144 S. kl. 8°) Karton. DM 5.80

Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Fachgelehrter v. Wolfgang Stammler. Lfrg 26–28. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1956. (Sp. 1153–1428, 4°) Je Lfrg DM 5.40

Fränkel, Jonas: Dichtung und Wissenschaft. [Aufsätze.] Heidelberg: Lambert Schneider 1954. (266 S. gr. 8°) Leinen DM 17.50

Galinsky, Hans: Deutschland in der Sicht von D. H. Lawrence und T. S. Eliot. Eine Studie zum anglo-amerikanischen Deutschlandbild des 20. Jahrhunderts. (Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Abhandlgen der geistes- u. sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg 1956, Nr 1.) Wiesbaden: Franz Steiner 1956. (46 S. gr. 8°) DM 3.60

Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider (1879–1954). Hrsg. v. Karl Bischoff. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1956. (VI, 377 S., 1 Taf. gr. 8°) Leinen DM 26.40

Geißler, Friedmar: Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle: VEB M. Niemeyer 1955. (XX, 260 S. 8°) Halbleinen DM 31.40

Harich, Wolfgang: Rudolf Haym und sein Herderbuch. Beiträge zur kritischen Aneignung des literaturwissenschaftl. Erbes. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. (219 S. gr. 8°) Leinen DM 8.10

von Jan, Eduard: Französische Literaturgeschichte in Grundzügen. 4., durchges. u. erweit. Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer 1956. (365 S. 8°) Halbleinen DM 16.50

Killy, Walther: Wandlungen des lyrischen Bildes. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 22/23.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956. (120 S. 8°) Karton. DM 3.60

Die Kunstformen des Barockzeitalters. 14 Vorträge, hrsg. v. Rudolf Stamm. Mit 52 Abb. (Sammlung Dalp. Bd 82.) München: Leo Lehnen 1956. (447 S. kl. 8°) Leinen DM 13.80

Joseph von Laßberg. Mittler und Sammler. Aufsätze zu s. 100. Todestag. Hrsg. v. Karl S. Bader. Stuttgart: Fr. Vorwerk 1955. (423 S., 5 Taf., 1 Stammtaf., 8°) Leinen DM 18.20

Levy, G. R.: The Sword from the Rock. An Investigation into the Origins of Epic Literature and the Developement of the Hero. London: Faber & Faber 1953. (236 S., 4 S. Abb., 1 Kte, 8°) Leinen 30 s.

Lukács, Georg: Probleme des Realismus. 2. verm. u. verbess. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. (313 S. gr. 8°) Geb. DM 9.60

Die Lyrik des Expressionismus. Voraussetzungen, Ergebnisse u. Grenzen, Nachwirkungen. Hrsg. u. mit erläut. Anmerkungen versehen v. Clemens Heselhaus. (Deutsche Texte. 5.) Tübingen: M. Niemeyer 1956. (XIV, 199 S. kl. 8°) Karton. DM 7.60

Markwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik. Bd II: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. (Grundriß der germanischen Philologie. Bd 13/II.) Berlin: de Gruyter & Co. 1956. (VII, 692 S. 8°) Leinen DM 54.–

Pfeiffer, Johannes: Was haben wir an einem Gedicht? Drei Kapitel über Sinn u. Grenze der Dichtung. Mit e. Anhang: Zu Heideggers Deutung der Dichtung. Hamburg: Friedr. Wittig 1955. (112 S. 8°) Leinen DM 4.80

Remak, Henry H.: The German Reception of French Realism. Sonderdruck aus: PLMA. Vol. LXIX, No 3, Juni 1954, S. 410–431.

von Scholz, Wilhelm: Das Drama. Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst. Tübingen: M. Niemeyer 1956. (VIII, 256 S. gr. 8°) Karton. DM 14.60, Leinen DM 17.60

Seufert, Heinrich: Abriß der deutschen Literaturgeschichte in Tabellen. Nach dem Tabellenwerk von Schmitt-Fricke bearbeitet. Bonn: Athenäum-Verlag 1955. (196 S., 1 Falttaf. kl. 8°) Karton. DM 6.50

Der Vergleich. Literatur- und sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi. Hrsg. v. Rudolf Großmann, Walter Pabst, Edmund Schramm. (Hamburger Romanistische Studien. Reihe A, Bd 42.) Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1955. (228 S. 8°) Karton. DM 17.–

Vries, Jan de: Betrachtungen zum Märchen. Besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage u. Mythos. (FF Communications. No 150.) Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1954. (184 S. gr. 8°) mk 600.–

Wiegand, Julius: Zur lyrischen Kunst Walthers, Klopstocks und Goethes. Tübingen: M. Niemeyer 1956. (VII, 160 S. gr. 8°) DM 8.60

Witt, Klaus: Plattdeutsches Bühnenspiel in Flensburg von 1600 bis zur Gegenwart. (Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte. Nr 10.) Flensburg: Theater- u. Musikarchiv 1955. (16 S. mit Abb. 4°) DM 1.20

■

Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel. Bd 1: Strophe 1 – 1957. Nach den ältesten u. besten Handschriften kritisch hrsg. v. Werner Wolf. (Deutsche Texte des Mittelalters. Bd XLV.) Berlin: Akademie-Verlag 1955. (CXXXIX, 498 S., 4 Taf. gr. 8°) DM 58.–

– Albrecht von Scharfenberg: Der jüngere Titurel. Ausgew. u. hrsg. v. Werner Wolf. (Altdeutsche Übungstexte. Bd 14.) Bern: A. Francke 1952. (80 S. 8°) Karton. sfr 4.50

Becker, Henrik: Spottlied, Märchen und Heldenlied vom Rosengarten. Vergleichend nebeneinandergestellt. Halle: VEB M. Niemeyer 1955. (160 S. 8°) Halbleinen DM 13.20

Beyschlag, Siegfried: Die Metrik der mittelhochdeutschen Blütezeit in Grundzügen. 2., erweit. Aufl. Nürnberg: Verlag Hans Carl 1955. (54 S. gr. 8°) Karton. DM 5.80

Emser, Hieronymus: Eyn deutsche Satyra vnd straffe des Eebruchs, vnnd in was würden vnnd erenn der Eelich stand vorczeiten gehalten, mit erclärung vil schoner historien. Hrsg. v. Robert T. Clark jr. (Texte des späten Mittelalters. H. 3.) Bielefeld: E. Schmidt 1956. (43 S. 8°) Karton. DM 3.80

Hartmann von Aue: Gregorius. Hrsg. v. Hermann Paul. 9. Aufl., unveränderter Abdruck der 8., von Albert Leitzmann besorgten Aufl. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr 2.) Halle: VEB M. Niemeyer 1955. (XXVIII, 103 S. kl. 8°) Karton. DM 2.50

Heinrich der Teichner: Die Gedichte. Bd II: Gedicht Nr 283–536. Hrsg. v. Heinrich Niewöhner. (Deutsche Texte des Mittelalters. Bd XLVI.) Berlin: Akademie-Verlag 1954. (VII, 411 S. gr. 8°) Karton. DM 39.–

Kobel, Erwin: Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung. (Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- u. Stilgeschichte. Nr 4.) Zürich: Atlantis-Verlag 1956. (157 S. 8°) Karton. DM 6.–

Mittelhochdeutsches Lesebuch. Texte des 14. Jhdts. Hrsg. v. S. Singer unter Mitarbeit v. Marga Bauer u. Gertrud Sattler. Bern: A. Francke 1945. (115 S. 8°) Karton. sfr 5.80

Die Lieder Neidharts. Hrsg. v. Edmund Wiessner. (Altdtsche Textbibliothek. Nr 44.) Tübingen: M. Niemeyer 1955. (213 S. kl. 8°) Karton. DM 8.50

– Winkler, Karl: Neidhart von Reuental. Leben, Liebe, Lieder. Kallmünz: Verlag Laßleben 1956. (X, 351 S., 3 Taf. kl. 8°) Leinen DM 15.–

Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Hrsg. v. Helmut de Boor. 13., neu bearb. Aufl. (In d. Reihe: Deutsche Klassiker des Mittelalters.) Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1956. (LIX, 389 S. 8°) Leinen DM 12.–

– Panzer, Friedrich: Das Nibelungenlied. Entstehung u. Gestalt. Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (496 S. 8°) Leinen DM 24.–

Notkers des Deutschen Werke. Nach d. Handschriften neu hrsg. v. E. H. Sehrt u. Taylor Starck. Bd 3, Tl 3: Der Psalter, Psalmus CI–CL nebst Cantica und Katechetischen Stücken. Hrsg. v. Edward H. Sehrt. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr 43.) Halle: VEB M. Niemeyer 1955. (S. 721–1118, 8°) Kartoniert DM 12.50

Peuntner. – Rudolf, Rainer: Thomas Peuntners „Kunst des heilsamen Sterbens" nach den Handschriften der Österr. Nationalbibliothek untersucht u. hrsg. (Texte des späten Mittelalters. H. 2.) Bielefeld: Erich Schmidt 1956. (99 S. 8°) Karton. DM 6.80

Rupprich, Hans: Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters. (Österr. Akademie d. Wissenschaften. Bd 228, Abh. 5.) Wien: R. M. Rohrer 1954. (190 S. gr. 8°) öSch. 44.50

Schlaug, Wilhelm: Studien zu den altsächsischen Personennamen des 11. und 12. Jhdts. (Lunder Germanist. Forschungen. 30.) Lund: C. W. K. Gleerup 1955. (250 S. gr. 8°) Kr. 20.–

Texte zur Geschichte der altdeutschen Tierfabel. In Auswahl hrsg. v. Arno Schirokauer. (Altdeutsche Übungstexte. Bd 13.) Bern: A. Francke 1952. (66 S. 8°) Karton. sfr 4.50

Wahrsagetexte des Spätmittelalters. Aus Handschriften u. Inkunabeln hrsg. v. Gerhard Eis. (Texte des späten Mittelalters. H. 1.) Bielefeld: Erich Schmidt 1956. (75 S. 8°) Karton. DM 5.80

Walther von der Vogelweide: Die Gedichte. Hrsg. v. Hermann Paul. 8., unveränd. Aufl. (Altdtsche Textbibliothek. Nr 1.) Tübingen: M. Niemeyer 1953. (XXXVII, 183 S. kl. 8°) Karton. DM 4.20

– Ders.: Die Lieder. Unter Beifügung erhaltener u. erschlossener Melodien neu hrsg. v. Friedrich Maurer. Bdchen 1: Die religiösen u. politischen Lieder. (Altdtsche Textbibliothek. Nr 43.) Ebda 1955. (96 S. 8°) Karton. DM 3.50

– Ders.: Poems. 30 new English Renderings, with the Middle High German. Texts, selected Modern German Translations and an Introduction by Edwin H. Zeydel and Bayard Quincy Morgan. Ithaca/N. Y./USA: The Trift Press 1952. (78 S. 8°)

Borchardt, Rudolf: (Ges. Werke in [8] Einzelbden. [Bd 1:]) Reden. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit v. R. A. Schröder u. S. Rizzi. Stuttgart: Ernst Klett 1955. (447 S. 8°) Leinen DM 21.50

Brecht. – Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertold Brechts. 1918–1933. (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd 3.) Berlin: Rütten & Loening 1955. (597 S. gr. 8°) Leinen DM 15.90

von Eichendorff, Joseph: Anmut und Adel der Poesie. Aus d. Schriften zur Literatur. Ausgew. u. eingel. v. Paul Stöcklein. München: Kösel-Verlag 1955. (216 S. 8°) Leinen DM 8.50

Fontane, Theodor: Werke. 2 Bde. Hrsg. v. Walter Keitel. München: C. Hanser 1955. (1055, 1309 S. 8°) Leinen DM 29.50

Goethe, Joh. Wolfg.: Gedichte. Ausgew. u. erläut. v. Michael Scherer. München: Kösel-Verlag 1956. (111 S. 8°) Halbleinen DM 2.80

– Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman. Mit e. Nachwort v. Ernst Beutler. (Universal-Bibliothek Nr 7835/37.) Stuttgart: Reclam 1956. (322 S. kl. 8°) DM 1.80, Leinen DM 3.50

– Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständ. mit Erläuterungen versehene Ausgabe, hrsg. im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher (Leopoldina) zu Halle. Abt. 1: Texte. Bd 4: Zur Farbenlehre. Widmung, Vorwort und didaktischer Teil. Bearb. v. Rupprecht Matthaei. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (266 S. gr. 8°) DM 14.50, Leinen DM 17.–

– Goethes Briefwechsel mit Christian Gottlob Voigt. Bd III. Unter Mitwirkung v. Wolfgang Huschke bearb. u. hrsg. v. Hans Tümmler. Mit 3 Taf. (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd 55.) Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (IV, 526 S., 3 Taf. 8°) Leinen DM 18.–

– Goethe-Handbuch. Goethe, seine Welt u. Zeit in Werk u. Wirkung. 2., vollkommen neugestaltete Aufl. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. v. Alfred Zastrau. Stuttgart: J. B. Metzler 1955ff. (gr. 8°) Bisher erschien: Bd I, Lfrgen 1–3: Aachen–Augsburg. (240 S.) Je Lfrg DM 7.50. Bd IV: Karten der Reisen, Fahrten, Ritte und Wanderungen Goethes. (68 S., 21 mehrfarb. Faltkarten) Leinen DM 39.–

– Beutler, Ernst: Gottes wahre Gift. (Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a. M. Reihe der Vorträge und Schriften. Bd 15.) Bern: P. Haupt 1955. (39 S. gr. 8°)

– Burdach, Konrad: Zur Entstehungsgeschichte des West-Östlichen Divans. Drei Akademievorträge, hrsg. v. Ernst Grumach. (Deutsche Akademie der Wissensch. zu Berlin. 6.) Berlin: Akademie-Verlag 1955. (171 S. gr. 8°) DM 12.–

– Müller, Günther: Kleine Goethebiographie. 3., stark überarb. Aufl. Bonn: Athenäum-Verlag 1955. (286 S., 3 Taf. 8°) Leinen DM 14.–

– Pyritz, Hans: Goethe-Bibliographie. Unter redaktion. Mitarbeit v. Paul Raabe. Lfrg 2. Heidelberg: C. Winter 1956. (S. 81–160, gr. 8°) DM 7.60

– Schrimpf, Hans Joachim: Das Weltbild des späten Goethe. Überlieferung u. Bewahrung in Goethes Alterswerk. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (379 S. 8°) Karton. DM 21.–

Grillparzer. – Naumann, Walter: Grillparzer. Das dichterische Werk. (Urban-Bücher. 17.) Stuttg.: Kohlhammer 1956. (XIII, 182 S. kl. 8°) Karton. DM 3.60

Hauptmann, Gerhart: Die Atriden-Tetralogie. Hrsg. v. Hubert Razinger. Gütersloh: C. Bertelsmann 1956. (343 S. 8°) Leinen DM 18.–

Ders.: Der große Traum. Hrsg. v. Hans Reisiger. Mit e. Vorw. v. Rudolf Alex. Schröder. Ebda 1956. (286 S. 8°) Leinen DM 19.–

Hebbel. – Müller, Joachim: Das Weltbild Friedrich Hebbels. Halle: VEB M. Niemeyer 1955. (254 S. gr. 8°) Halbleinen DM 10.60

Hölderlin. – Hötzer, Ulrich: Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung. Freiheit u. Bindung. (Forschungen zur Kirchen- u. Geistesgeschichte. NF, Bd 1.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (178 S. 8°) Karton. DM 16.80

Jean Pauls Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Ergänzungsbd: Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen. Hrsg. v. Eduard Berend. Mit 18 Abb. Berlin: Akademie-Verlag/Weimar: H. Böhlau 1956. (XV, 484 S., 16 S. Abb. gr. 8°) DM 25.50, Leinen DM 29.10

Kafka. – Rochefort, Robert: Kafka oder die unzerstörbare Hoffnung. [Kafka ou l'Irréductible Espoir. 1947.] Aus d. Französ. v. Hubert Greifeneder. Mit e. Geleitw. v. Romano Guardini. (In d. Reihe: Wissenschaft u. Weltbild.) Wien: Verlag Herold 1955. (196 S. 8°) Karton. DM 10.50

Kleist. – Prang, Helmut: Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists. (Erlanger Forschungen. Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd 5.) Erlangen: Universitätsbibliothek 1955. (66 S. gr. 8°) Karton. DM 5.–

Loerke, Oskar: Tagebücher 1903–1939. Hrsg. v. Hermann Kasack. (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache u. Dichtung, Darmstadt. 5.) Heidelberg: L. Schneider 1955. (379 S., 4 Taf. 8°) Karton. DM 17.50, Halbpergament DM 25.–

Mombert, Alfred: Briefe an Richard und Ida Dehmel. Ausgew. u. eingel. v. Hans Wolfheim. Mit 2 Taf. (Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Abhandlgen der Klasse der Literatur. Jg 1955, Nr 5.) Wiesbaden: Franz Steiner 1956. (188 S. gr. 8°) DM 15.80

Riehl. – von Geramb, Viktor: Wilhelm Heinrich Riehl. Leben u. Wirken. Lfrg 4 bis 7. Salzburg: Otto Müller 1954/56. (S. 289–687, 14 Taf. 8°) Gesamtbd: Leinen DM 36.–

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd I: Gedichte, Erster Teil. Wiesbaden: Insel-Verlag 1955. (879 S. kl. 8°) Leinen DM 30.–

Sachs. – Geiger, Eugen: Der Meistergesang des Hans Sachs. Literarhistorische Untersuchung. Bern: A. Francke 1956. (205 S. gr. 8°) Karton. sfr 16.80

Schiller, Friedrich: Werke. 3 Bde: Der junge Schiller/Gedanke und Gedicht / Die klassischen Dramen. Hrsg. v. Reinhard Buchwald. 2. Aufl. Wiesbaden: Insel-Verlag 1952. (XXIII, 735 S., 1 Taf.; XXXVI, 706 S., 1 Taf.; XV, 843 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 45.–

– Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen † u. Hermann Schneider. Bd 23: Briefwechsel: Schillers Briefe 1772–1785. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Weimar: H. Böhlau 1956. (VII, 366 S. gr. 8°) Subskr.-Preis DM 10.40, Leinen DM 13.40

– Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 3 Bde: 1794–1797/1798–1805/ Anmerkungen. Hrsg. v. Hans Gerhard Gräf u. Albert Leitzmann. 4./8. Tsd. Wiesbaden: Insel-Verlag 1955. (VIII, 461; III, 520; III, 276 S. 8°) Leinen DM 36.–

– Abel, Jacob Friedrich: Rede über das Genie. Mit e. Nachw. hrsg. v. Walter Müller-Seidel. (Turmhahn-Bücherei. 21/22.) Marbach: Schiller-Nationalmuseum 1955. (71 S. kl. 8°) Karton. DM 2.–

– Caracciolo, Alberto: Per una discriminazione di valori nell'opera drammatica di F. Schiller. (Studia Ghisleriana. Serie II, Vol. 1.) Pavia: Tipografia del Libro 1950. (25 S. gr. 8°)

– Carl Künzels 'Schilleriana'. Briefe an Schiller u. Schillers Familienmitglieder nach den Abschriften im Besitz des Wiener Goethe-Vereins. Hrsg. v. Eduard Castle. (Österr. Akademie der Wissenschaften. Bd 229, Abhandlg 3.) Wien: Rud. M. Rohrer 1955. (202 S. gr. 8°) öSch. 70.–

– Müller, Ernst: Der Herzog und das Genie. Friedrich Schillers Jugendjahre. Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (343 S. kl. 8°) Leinen DM 10.80

– (Schillerheft der) Wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Jena. Jg 5: 1955/56, Gesellschafts- u. sprachwissenschaftl. Reihe, H. 1. Jena: Universität. (219 S. mit Abb., 1 Taf., 4°)

Schlegel. – Mettler, Werner: Der junge Friedrich Schlegel und die griechische Literatur. Ein Beitrag zum Problem der Historie. (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- u. Geistesgeschichte. Nr 11.) Zürich: Atlantis-Verlag 1955. (171 S. 8°) Karton. DM 6.80

Stifter, Adalbert: Gesammelte Werke in 6 Bden. Eingel. v. Bernt von Heiseler. Hrsg. v. Michael Benedikt u. Herbert Hornstein. Bd 1: Einleitung, Studien I–III; Bd 2: Studien IV–VI; Bd 3: Bunte Steine, Erzählungen. Gütersloh: C. Bertelsmann 1956. (600, 592, 573 S. kl. 8°) Je Leinen DM 6.85

– Ders.: Die Schulakten. Mit e. Anhang hrsg. v. Kurt Vanecsa. (Schriftenreihe des Ad. Stifter-Instituts. F. 8.) Nürnberg: Verlag Hans Carl 1955. (316 S. 8°) Leinen DM 16.–

– Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Vierteljahrsschrift. Jg 4 1955, Folge 3 u. 4: Festschrift zum 150. Geburtstag des Dichters. Graz: Verlag Stiasny 1955. (138 S. 8°)

Storm. – Stuckert, Franz: Theodor Storm. Sein Leben u. seine Welt. Mit 7 Abb. Bremen: C. Schünemann 1955. (508 S. 8°) Leinen DM 19.80

*

Buber, Martin: Sehertum. Anfang u. Ende. Köln: Jakob Hegner 1955. (74 S. 8°) Leinen DM 5.80

Carraciolo, Alberto: Arte e pensiero nelle loro istanze metafisiche. (Publicazioni dell'Istitut di Filosofia. III.) Mailand: Fratelli Bocca Ed. 1953. (195 S. 8°)

– La persona e il tempo. I. (Studi filosofici. 1.) Genua: Paideia 1955. (105 S. 8°)

Dempf, Alois: Die Einheit der Wissenschaft. (Urban-Bücher. 18.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1955. (176 S. kl. 8°) Karton. DM 3.60

Descartes. – Jaspers, Karl: Descartes und die Philosophie. 3., unveränd. Aufl. Berlin: de Gruyter & Co. 1956. (104 S. gr. 8°) Leinen DM 9.80

Durant, Will: Die großen Denker. Mit Geleitworten v. Ernst Howald u. Hans Driesch. Mit 51 Abb. auf Taf. u. 10 Abb. im Text. 9. Aufl. Zürich: Orell Füssli 1953. (IV, 530 S. gr. 8°) Leinen DM 18.–

Eckehart, Meister: Deutsche Predigten und Traktate. Hrsg. u. übers. v. Josef Quint. München: Carl Hanser 1955. (547 S. 8°) Leinen DM 17.80

Frank, Erich: Wissen, Wollen, Glauben. Ges. Aufsätze zur Philosophiegeschichte u. Existentialphilosophie / Knowledge, will and belief. Coll. Essays ed. by Ludwig Edelstein. Zürich: Artemis-Verlag / Chicago: Henry Regnery Comp. 1953. (508 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 14.80

Gestaltende Kräfte im 19. Jhdt. Vorträge von Clemens Bauer, Bernhard Welte, Kurt Goerttler, Helmut Hönl, Wilhelm Szilasi, Hanns Ruffin. (Freiburger Dies Universitatis. Bd 2: 1953/54.) Freiburg: H. F. Schulz 1954. (164 S. 8°) Karton. DM 6.–

Hamann, Johann Georg: Hauptschriften erklärt. [8 Bde.] Hrsg. v. Fritz Blanke u. Lothar Schreiner. Gütersloh: C. Bertelsmann 1956. (gr. 8°)
Bd 1: Die Hamann-Forschung. Einführung v. Fritz Blanke, Geschichte der Deutungen v. Karlfried Gründer, Bibliographie v. Lothar Schreiner. (184 S.) Leinen DM 19.50
Bd 7: Golgatha und Scherblimini. Erklärt v. Lothar Schreiner. (176 S.) Leinen DM 18.70

Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. 2 Tle: Altertum und Mittelalter / Neuzeit und Gegenwart. 2. Aufl. Freiburg: Herder 1954. (XVI, 476; XVII, 641 S. 8°) DM 40.–, Leinen DM 50.50

Hoffmann, Ernst: Pädagogischer Humanismus. 22 Vorträge u. Abhandlungen, aus d. Nachlaß hrsg. v. Walter Rüegg u. Arthur Stein. (In d.: Erasmus-Bibliothek.) Zürich: Artemis-Verlag 1955. (364 S. 8°) Leinen DM 14.80

Humboldt. – Muthmann, Friedrich: Alexander von Humboldt und sein Naturbild im Spiegel der Goethezeit. (In d.: Erasmus-Bibliothek.) Zürich: Artemis-Verlag 1955. (154 S., 25 S. Abb. 8°) Leinen DM 14.80

Ihering. – Wertenbruch, Wilhelm: Versuch einer kritischen Analyse der Rechtslehre Rudolf von Jherings. (Neue Kölner Rechtswissenschaftl. Abhandlungen. H. 4.) Berlin: de Gruyter & Co. 1955. (XIV, 112 S. 8°) Karton. DM 9.60

Kierkegaard, Sören: Briefe. Ausgew., übers. u. mit e. Nachw. versehen v. Walter Boehlich. Köln: J. Hegner 1955. (164 S. kl. 8°) Leinen DM 6.80

Leese, Kurt: Ethische und religiöse Grundfragen im Denken der Gegenwart. (In d. Reihe: Schriften zur Zeit.) Stuttgart: Ring-Verlag 1956. (VIII, 280 S. 8°) Geb. DM 12.80

van der Leeuw, G.: Phänomenologie der Religion. 2., durchges. u. erweit. Aufl. (In d. Sammlg: Neue Theolog. Grundrisse.) Tübingen: J. C. B. Mohr 1956. (XIII, 808 S. 8°) Leinen DM 39.–

Lukács, Georg: Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler. Berlin: Aufbau-Verlag 1955. (692 S. gr. 8°) Geb. DM 12.–

Nietzsche. – Kesselring, Max: Nietzsche und sein Zarathustra in psychiatrischer Beleuchtung. Affoltern am Albis: Aehren-Verlag 1954. (153 S. 8°)

– Wolff, Hans M.: Friedrich Nietzsche. Der Weg zum Nichts. (Sammlung Dalp. 83.) Bern: Francke Verlag 1956. (311 S. kl. 8°) Leinen sfr. 11.80

Paracelsus. – Voigt, Alfred: Theophrastus Paracelsus als Arzt und Philosoph. Stuttgart: Hippokrates-Verlag 1956. (212 S. 8°) Leinen DM 12.50

Plotin. – Fischer, Hugo: Die Aktualität Plotins. Über die Konvergenz von Wissenschaft u. Metaphysik. München: C. H. Beck 1956. (VIII, 218 S., gr. 8°) Karton. DM 18.–

Schelling. – Benz, Ernst: Schelling. Werden u. Wirken seines Denkens. (Albae Vigiliae. NF, H. XV.) Zürich: Rhein-Verlag 1955. (120 S. gr. 8°) Karton. DM 8.30

– Fuhrmans, Horst: Schellings Philosophie der Weltalter. Schellings Philosophie in den Jahren 1806–1821. Zum Problem des Schellingschen Theismus. Düsseldorf: L. Schwann 1954. (469 S. gr. 8°) DM 27.50, Leinen DM 30.–

– Jaspers, Karl: Schelling. Größe u. Verhängnis. München: R. Piper & Co. 1955. (346 S. 8°) Karton. DM 19.–, Leinen DM 22.–

– Verhandlungen der Schelling-Tagung in Bad Ragaz (Schweiz) vom 22. bis 25. Sept. 1954, veranstaltet von der Schweizer. Philosoph. Gesellschaft u. dem Archiv für genetische Philosophie. (Studia Philosophica. Vol. XIV.) Basel: Verlag für Recht u. Gesellschaft 1954. (VII, 278 S., 4 Taf. 8°)

– Zeltner, Hermann: Schelling. Mit 2 Bildnissen (Frommanns Klassiker der Philosophie. XXXIII.) Stuttgart: Fr. Frommann 1954. (XII, 335 S. 8°) Leinen DM 14.–

Schilling, Kurt: Geschichte der Philosophie. Bd 1: Die alte Welt, Das christlich-germanische Mittelalter. 2., verbess. u. umgearb. Aufl. Bd 2: Die Neuzeit. 2., verbess. Aufl. München: Ernst Reinhardt 1951/53. (435, 688 S., mehr. Taf. u. Karten, 8°) Karton. DM 15.– u. 25.–, Leinen DM 18.– u. 28.–

Trude, Peter: Der Begriff der Gerechtigkeit in der aristotelischen Rechts- und Staatsphilosophie. (Neue Kölner rechtswissenschaftl. Abhandlungen. H. 3.) Berlin: de Gruyter & Co. 1955. (XVIII, 178 S. 8°) Karton. DM 14.70

Vorländer, Karl: Geschichte der Philosophie. 9. Auflage. Bd 2: Die Philosophie der Neuzeit bis Kant. Neu bearb. u. mit Literaturübersichten versehen v. Hinrich Knittermeyer. Hamburg: Rich. Meiner 1955. (XV, 439 S. 8°) Karton. DM 19.80, Halbleinen DM 22.–

Wasmuth, Ewald: Der Mensch und die Denkmaschine. Köln: J. Hegner 1955. (136 S. kl. 8°) Leinen DM 6.80

▪

Berneburg, Ernst: Von Vertrauen und Geschichte. Hannover: H. Feesche 1956. (VII, 105 S. 8°) Leinen DM 4.75

Mohr, Walter: Studien zur Charakteristik des karolingischen Königstums im 8. Jhdt. Saarlouis: Verlag Saarzeitung 1955. (96 S. gr. 8°) Karton. ffrs. 1200.–

Niemeyer, Wilhelm: Zur Klärung hessischer Stammesfragen des frühen Mittelalters. (Beiträge zur Stammeskunde Hessens. 1.) Kassel: Bärenreiter-Verlag 1952. (16 S. gr. 8°)

Pückler, Fürst: Reise nach England. Aus den Briefen eines Verstorbenen. Hrsg. v. H. Ch. Mettin. Mit zahlr. zeitgenöss. Bildern. Stuttgart: Dtsche Verl.-Anstalt 1955. (436 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 13.60

Schmidinger, Heinrich: Patriarch und Landesherr. Die weltliche Herrschaft der Patriarchen von Aquileja bis zum Ende der Staufer. (Publikationen des österreich. Kulturinstituts in Rom. Abt. I: Abhandlungen, Bd 1.) Köln: Verlag Böhlau 1954. (XVI, 178 S. gr. 8°) Karton. DM 14.50

Spalding, Keith: An Historical Dictionary of German Figurative Usage. With the assistance of Kenneth Brooke. Fasc. 6: Beispiel – best. Oxford: Basil Blackwell 1955. (S. 233–280, 4°) 10 s. 6 d.

▪

Die Deutschen Inschriften. Hrsg. v. den Akademien der Wissenschaften. Bd 2: Die Inschriften der Stadt Mainz. Tl 2: Die Mainzer Kirchen u. Profanbauten. Ges. u. bearb. v. Fritz Viktor Arens. Mit zahlr. Abb. Lfrg 9. Stuttgart: Alfr. Druckenmüller Verlag 1955. (S. 641–704, 4°) DM 15.–

Richter. – Friedrich, Karl Josef: Ludwig Richter und sein Schülerkreis. Leipzig: Koehler & Amelang 1956. (248 S., 8 Taf. 8°) Leinen DM 10.50

3 8198 306 800 887
THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO